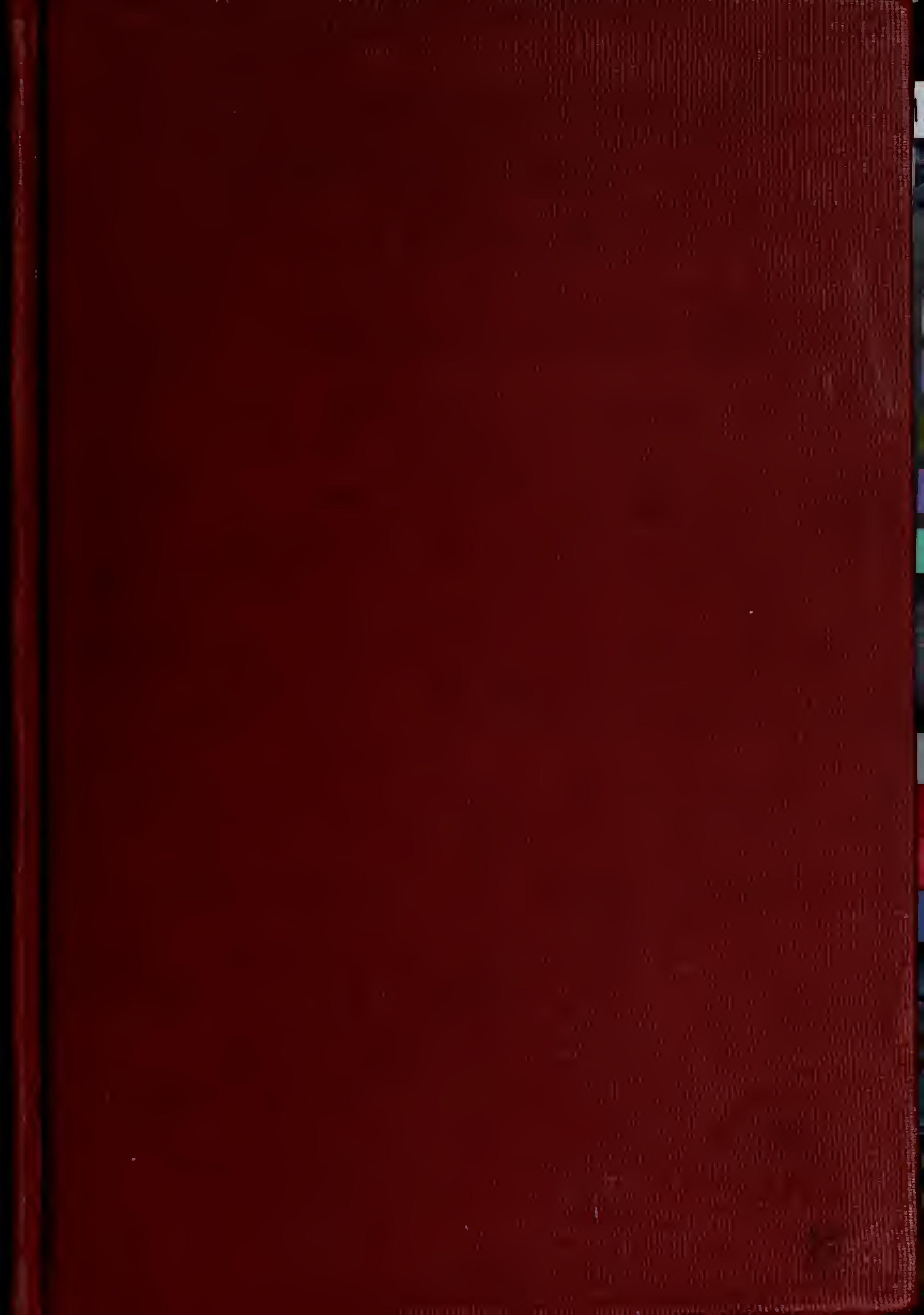




LE GESTE

Il a été tiré, de cet ouvrage,

30 exemplaires numérotés, sur papier du Japon.

PARIS. — IMPRIMERIE C. MARPON ET E. FLAMMARION, RUE RACINE, 26.

CHARLES HACKS

LE GESTE

Tout dire sans parler.

ILLUSTRATIONS DE LANOS

PARIS

LIBRAIRIE MARPON ET FLAMMARION

E. FLAMMARION, Suc^r^

26, rue Racine, près l'Odéon.

I

PRÉLIMINAIRES SUR LE GESTE

LE GESTE

Tout dire sans parler.

DE LA SIGNIFICATION DU MOT GESTE — DÉFINITION DU GESTE ORIGINE ET LOCALISATION CÉRÉBRALE DU GESTE

Le geste n'a pas d'histoire et il est curieux de dire que personne n'a voulu décrire ou étudier cet accessoire si intéressant qui accompagne à l'état normal le langage articulé chez l'homme, et lui sert, à défaut de celui-ci, à exprimer ou à compléter sa pensée.

Si l'on veut étudier le geste à ses différents points de vue, il faut s'adresser, pour son essence, à l'anatomie et à la physiologie générales; pour ses applications, à la vie quotidienne et à l'habitude; pour sa culture et son perfectionnement aux arts, tels que : la mimique, la danse, la statuaire et la peinture.

Nous allons essayer de suivre ce programme et de faire en quelque sorte une monographie du geste.

Mais ici, tout d'abord, il nous faut bien préciser et éviter un reproche que, dès les premières pages, le lecteur ne

manquerait pas de nous adresser. Grammaticalement, le mot geste veut dire tout mouvement voulu ou involontaire, *mais dont le but doit être de signifier quelque chose ;* c'est ainsi que, si de loin rencontrant un ami, j'élève le bras et agite ma main, je fais un geste qui signifie bonjour. Le prêtre qui bénit fait un geste ; le pied de nez est un geste, mais le soufflet n'en est pas un.

Si je cause avec vous, j'accompagnerai ma parole de véritables gestes destinés à appeler votre attention, à appuyer sur certaines idées, à rendre plus évidente, plus nette, plus compréhensible, ma démonstration : je gesticule. Mais, si au cours de ma conversation, je prends un objet, je tourne mon chapeau entre mes doigts, j'appuie la main sur le dossier d'une chaise ; j'exécute des mouvements, mais je ne gesticule pas.

Comprendre ainsi le geste, c'est faire œuvre de grammairien, mais c'est réduire aussi, dans des proportions par trop considérables, le champ de l'analyse et de l'observation.

D'ailleurs, en bien des cas, comme nous le verrons, il est difficile de différencier le geste du mouvement et même de l'acte. Le geste, nous allons le démontrer, est une forme du mouvement et une expression de l'acte au demeurant. Gestes, mouvements et actes, si la grammaire et le sens des mots les différencient les uns des autres, la nature, par contre, la vie, les entremêlent, les rapprochent, les confondent dans un même cycle expressif.

Où finit le mouvement et où commence le geste? Un exemple va faire saisir la nuance.

L'acteur marche dans la coulisse; sa démarche est un simple mouvement; mais, dès qu'il entre en scène, elle devient un geste destiné à nous faire comprendre quelque chose. C'est le même mouvement cependant.

Lorsque Napoléon I[er], le jour du baptême du roi de Rome à Notre-Dame, prit, après la cérémonie, son fils des mains de la nourrice et le présenta à l'auguste assemblée réunie, en l'élevant au-dessus de sa tête, il faisait là un simple mouvement, qui était un acte, mais qui se terminait aussi par un véritable geste ou se transformait en geste théâtral, justifiant bien ainsi ce surnom de commediante, tragediante, qu'un pape lui avait donné.

On le voit, la grammaire singularise ce que la vie assemble et réunit en un tout. Si aux mouvements et aux gestes on joint l'attitude, on a l'allure générale de l'homme, son expression phénoménale idiosyncrasique, sa clé pour ainsi dire, et c'est là surtout ce qu'il nous a paru intéressant d'étudier, de surprendre et d'analyser.

C'est cet ensemble aussi que, sous le nom de Geste, nous présentons au lecteur, en l'avertissant que aussi bien, lorsque nous rencontrerons le geste pur, nous le fixerons, mais aussi bien nous n'hésiterons pas à impliquer dans la description du geste tout ce qui en définitive, dans le mouvement ou l'attitude chez l'homme lui appartient légitimement, l'explique, le font humain.

Ceci dit, voyons quelle est l'origine ou plutôt quel a été le sens originel du mot geste?

Le mot *geste*, a tout d'abord signifié *acte*, pris dans le sens latin, ainsi que l'indique la phrase : *Gesta Dei per Francos*, les actes de Dieu par les Français; comme le précisent mieux encore les *chansons de gestes*.

Les chansons de gestes des ménestrels, des anciens troubadours, étaient, en effet, des récits d'actes exclusivement. Racontant des exploits célèbres, ils étaient destinés à rappeler aux dames et aux vassaux assemblés le souvenir du seigneur et maître absent, qui, là-bas, guerroyait pour Dieu au pays des infidèles, *leur faisant éprouver grande déconfiture et dommage par ses prouesses et les actes fameux de son bras*.

Alors, Louis XI n'avait pas encore inventé les postes, et quant aux grands barons leur point d'honneur consistait à ne savoir ni lire, ni écrire, ni même signer autrement que du pommeau de leur épée; comme le *Brenn gaulois*, d'un geste, qui était un acte, ils jetaient leurs armes dans la balance en disant : *Vœ victis!* En dehors de cela, ils ne connaissaient rien. C'était donc le ménestrel, alors aussi, qui personnifiait la lettre, lettre parlée ou chantée, *agie*, racontant l'histoire par les actes et joignant au récit le geste pour le rendre plus réel et plus saisissant.

Les chansons de gestes caractérisaient bien leur époque essentiellement ignorante, mais active, de l'homme, du guerrier féodal, rude, musclé, courageux, mais aussi, illettré et

inintelligent; époque du muscle, du courage personnel, de la force, se montrant dans les plaisirs comme dans l'amour, dans les tournois comme dans les joutes, comme aussi dans les combats singuliers à miséricorde, ou dans la guerre, toutes choses pour lesquelles la force individuelle primait tout; époque en un mot de l'acte, ou par un acte, comme Pépin le Bref, on se montrait, on devenait roi.

Alors dans notre France tout geste était un acte, doux ou cruel, mais toujours noble et grand, jamais honteux ni petit, et toute la caractéristique de la race y apparaissait nettement : On pardonnait un acte comme pour un simple geste aussi, l'on tuait; pourvu que l'honneur fût sauf, le reste n'était rien.

Chez la forte race, le bras s'armait de la hache d'armes lourde et pesante ou bien de l'épée que l'on ne maniait qu'à deux mains. La vie comptait peu. Actes et gestes se confondaient alors, et le mot qui signifiait l'un pouvait indifféremment signifier aussi l'autre; il n'en est plus de même aujourd'hui.

Aujourd'hui l'acte a diminué avec la vigueur corporelle, avec le courage; les jeux de l'esprit ont remplacé les jeux du corps. Le combat singulier des preux, la lutte pour l'honneur, le plaisir ou la dame, dans laquelle la tête sous la masse d'armes broyée volait en éclats et où, comme la faulx, l'épée à deux tranchants moissonnait, se sont transformés en duel fin de siècle; l'acte est devenu le geste, le coup

mortel, piqûre d'aiguille; l'honneur ne vaut plus la vie, une goutte de sang pâle d'anémique lui suffit; la guerre est maintenant une science mathématique; aux coups d'estoc et de taille donnés à l'aventure, on oppose aujourd'hui le geste précis, un petit geste de l'index, pressant la gâchette ou tirant sur la corde de l'étoupille, et c'est la balle ou le schrapnel qui accomplissent l'acte que jadis accomplissait le bras. Le bourreau lui-même s'est mécanisé : il est devenu simple déclic.

Aussi le mot geste a-t-il perdu son sens primitif et ne s'est-il plus appliqué qu'au simulacre des actes d'une époque dont notre temps qui se paie de mots n'est plus que le pastiche ; on ne vole plus, on ne pille plus, on ne tue plus à coups d'actes, nos filous sont des prestidigitateurs. L'acte est devenu le geste et l'action a été remplacée par la mimique.

On ne *geste* plus, on *n'agit* plus comme autrefois, aujourd'hui on *gesticule;* le diminutif est intervenu, s'est imposé, si bien que de décadence en décadence à la suite de l'acte, le geste lui-même s'est altéré. Il est devenu malingre, chétif, malade, l'hystérie s'en est emparée. Elle est la caractéristique de notre temps.

Acte, gesticulation, hystérie, toute une histoire physique et morale de l'humanité dans ces trois mots.

Qu'est-ce que le geste maintenant, et comment le définir? Le geste est, dans son expression phénoménale la plus simple, une forme du mouvement. Le mouvement est la caractéristique de la vie, il semble être d'autant plus parfait

et plus varié que l'être est plus élevé dans l'échelle biologique.

C'est le cas de l'homme, dont les rapports avec le monde extérieur sont infinis. Pour pourvoir à sa nourriture qui est elle-même du mouvement, l'homme a besoin d'exercer les appareils qui lui permettent de s'y livrer : l'exercice est donc une première modification, la seconde étape du mouvement; à son tour enfin, l'exercice peut, dans une de ses formes, être modifié, régularisé, systématisé, il devient alors le geste; dans l'acception la plus élevée et la plus rigoureuse du mot, le geste peut donc se définir : *la pratique méthodique, appliquée et systématisée du mouvement.*

Pour que le geste puisse s'effectuer, il est nécessaire que les appareils destinés à l'exécuter soient mus par des agents spéciaux. Ces agents sont les muscles. Partout où il y a muscle, il peut y avoir, il y a des gestes; les muscles sont les organes du geste, ce qui nous amène à une première déduction curieuse et inattendue à savoir que la parole est elle-même un geste.

Le langage articulé résulte, en effet, du jeu des muscles; il se compose d'une série de petits gestes des lèvres, des joues, de la langue qui accompagnent la voix, sont destinés à lui donner un corps, à la rendre, en même temps, que visible à l'œil, plus sensible par cela même à l'oreille.

Dans l'articulation des mots à *la muette*, quand on parle bas, c'est le même geste seul du langage que l'œil suit, et que l'oreille perçoit; les gestes des lèvres, des joues, font

comprendre en les mimant, le mot, la phrase, l'idée, sans le concours de la voix.

Les jeux de physionomie sont donc les gestes du langage articulé. Qui ne connaît la scène du *Bourgeois gentilhomme*, où Molière prouve ce que nous avançons. Citons-en un passage :

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE

La voix A, se forme en ouvrant fort la bouche : A.

MONSIEUR JOURDAIN

A, A, oui.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE

La voix E, se forme en rapprochant la mâchoire d'en bas de celle d'en haut : A, E.

MONSIEUR JOURDAIN

A, E; A, E. Ma foi, oui, ah! que cela est beau.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE

Et la voix I, en rapprochant encore davantage les mâchoires l'une de l'autre, et écartant les deux coins de la bouche vers les oreilles : A, E, I.

MONSIEUR JOURDAIN

A, E, I, I, I, I. Cela est vrai. Vive la science!

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE

La voix O, se forme en rouvrant les mâchoires et rapprochant les lèvres par les deux coins, le haut et le bas : O.

MONSIEUR JOURDAIN

O, O. Il n'y a rien de plus juste : A, E, I, O, I, O. Cela est admirable : I, O, I, O.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE

L'ouverture de la bouche fait justement comme un petit rond qui représente O.

MONSIEUR JOURDAIN

O, O, O. Vous avez raison. O. Ah! la belle chose, que de savoir quelque chose.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE

La voix U, se forme en rapprochant les dents, sans les joindre entièrement, et allongeant les deux lèvres en dehors, les approchant aussi l'une de l'autre, sans les joindre tout à fait : U.

MONSIEUR JOURDAIN

U, U. Il n'y a rien de plus véritable. U.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE

Vos deux lèvres s'allongent, comme si vous faisiez la moue : d'où vient que, si vous la voulez faire à quelqu'un et vous moquer de lui, vous ne sauriez lui dire que : U.

MONSIEUR JOURDAIN

Cela est vrai. Ah! que n'ai-je étudié plus tôt, pour savoir tout cela.

Arrêtons-nous là, la scène est d'ailleurs classique. N'est-ce pas que c'est bien une leçon de mimique, de geste du langage? Tout le monde la sait par cœur. Ce que l'on sait

moins par exemple, c'est qu'elle n'est pas de Molière et que, ce dernier, l'a prise tout entière, copiée pour ainsi dire, mot à mot, dans le *discours physique de la parole*, de M. de Cordemoy, de l'Académie française, publiée en 1668, c'est-à-dire deux ans avant la représentation du *Bourgeois gentilhomme*.

Puisque le langage articulé est un geste, nous devons trouver dans les organes qui l'exécutent toutes les modifications et toutes les altérations du mouvement et les mêmes particularités. C'est, en effet, ce que nous rencontrons.

Qui ne sait, en effet, que le bégaiement, le blaisement, le sifflement, le grasseyement, qui changent la prononciation et altèrent le langage, sont des troubles de fonctionnement des muscles moteurs de la langue, des gestes faux, par conséquent.

La langue boite dans ces cas, elle est manchote, elle trébuche ou gesticule mal, et pour la secourir on a, dans ces cas aussi, recours comme pour le geste, à l'orthopédie, à l'exercice, à des moyens que Démosthènes l'un des premiers a rendus célèbres avec ses cailloux, dont le but était tout simplement de mettre obstacle à la volubilité des gestes de sa langue qui le faisait bredouiller, absolument comme au bout de ses bras, s'il avait été atteint de danse de saint Guy, de chorée, l'idée lui fut peut-être venue de mettre des pierres ou des poids pour en maîtriser les écarts.

Nous savons maintenant que le geste est une adaptation du mouvement et que ces organes sont les muscles ; il nous

faut montrer encore la part que prend le cerveau, le système nerveux, dans leur production et leur naissance, et ce ne sera pas là l'un des côtés les moins intéressants de ces préliminaires généraux.

Lorsque votre cuisinière vous rapporte de chez le boucher une de ces exquises cervelles de mouton, si fines et si savoureuses en papillotes, faites une expérience bien simple : coupez-la en deux, en travers et regardez.

Vous verrez qu'elle se compose de deux substances : l'une grise extérieure, formant les circonvolutions; l'autre blanche, au centre, elle-même parsemée de quelques noyaux gris.

La substance grise est la partie active du cerveau, celle qui pense, veut et commande, elle se compose de cellules; la substance blanche, est la partie passive, celle qui transmet les volontés et accomplit les actes, elle se compose de fibres qui conduisent les ordres aux membres, comme les fils du téléphone mettent en rapport et transmettent les ordres de celui qui commande et parle à celui qui écoute et obéit.

Cette transmission se fait par la moelle épinière, dans laquelle les mêmes particularités se retrouvent.

Examinez maintenant la face externe du cerveau. Vous y verrez deux circonvolutions remarquables appelées : l'une la frontale ascendante, l'autre la pariétale descendante. Là est la cause, l'origine des gestes.

Dans la substance grise de ces deux circonvolutions se trouvent localisés de petits centres, de petits groupes de

cellules, dont la fonction est de commander les mouvements et les gestes des membres.

Une autre circonvolution, appelée troisième frontale sert, chez l'homme, de centre moteur au langage articulé, c'est-à-dire au geste de la parole.

Nous voilà de première force sur l'anatomie et les fonctions du cerveau, ainsi que sur l'origine et les causes du geste. Nous savons aussi ce qu'on entend par localisations. Dès que les cellules qui en sont le siège entrent en action, les gestes auxquels elles commandent s'exécutent, volontairement ou automatiquement, lorsque la volonté est supprimée ou lorsque l'habitude rend son intervention inutile, et ce mécanisme se fait par l'intermédiaire de la substance blanche du cerveau et de la moelle qui se prolonge par les nerfs, lesquels se terminent dans les muscles, mettant ainsi directement la substance grise du cerveau en rapport avec les organes du geste et du mouvement.

Nous comprenons aussi maintenant, que, si une cause quelconque (plaie pénétrante du cerveau, hémorragie ou tumeur intracérébrale ou intracrânienne) détruit complètement ces cellules, il y aura paralysie, c'est-à-dire abolition complète du geste; que si elle les détruit partiellement seulement, il y aura abolition du geste dans les membres correspondants aux groupes de cellules détruites; que si, enfin, elle les altère seulement, il y aura aussi altération du geste seulement.

En voilà assez pour faire comprendre le mécanisme céré-

bral du geste. Ajoutons que chaque hémisphère du cerveau commande au côté du corps qui lui est opposé. C'est ainsi qu'une lésion des zones motrices droites déterminera des troubles ou une abolition fonctionnelle du côté gauche et réciproquement.

Pour en finir avec ces notions générales d'anatomie et de physiologie du geste, il nous faut dire encore un mot des muscles, puis passer rapidement en revue les membres en montrant comment chez l'homme ils sont devenus aptes au geste : l'avant-bras et la main nous arrêteront plus particulièrement.

L'ANATOMIE DU GESTE

L'ANATOMIE EST LA BASE DU GESTE — L'ART DE SE SUICIDER
LE GESTE DU PÈRE FRANÇOIS
LE GESTE DU VERRE DE VIN OU LES DEUX COCHERS
DE L'URBAINE — L'HOMME ET LE SINGE

L'anatomie est la base du geste, les os et les muscles en sont les organes; quand on les connaît bien, on connaît le geste ; savoir judicieusement s'en servir, c'est savoir gesticuler à propos. On ne saurait calculer l'importance d'un mauvais geste et ses conséquences. C'est ce que nous allons nous attacher tout d'abord à démontrer.

Les personnes qui ont *l'habitude* de se suicider en se coupant la gorge manquent leur affaire en général quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, et cela parce qu'elles n'ont pas fait une étude suffisante du geste et n'en connaissent point l'anatomie.

Nous allons voir comme cela est simple cependant. L'histoire d'un cordonnier atteint de la manie du suicide va nous l'apprendre. Puisse la leçon nous profiter à l'occasion !

Ce malheureux ou cet imbécile, pour des causes que l'histoire n'enregistrera probablement pas, essaya par trois fois d'en finir avec l'existence en se coupant le cou. Mais

voilà, il s'y prit comme s'y prend le vulgaire en pareille occasion.

Tenant son tranchet bien horizontalement, il se l'était appliqué au beau milieu du cou, sous le menton, un peu au-dessous de l'endroit où il sentait la pomme d'Adam, puis, crac! crac! deux coups secs, à la suite desquels dégoulina sur ses mains novices un petit flot humide de sang, noir, poisseux et chaud.

Tout de suite la douleur et l'émotion le firent s'évanouir.

Quand il revint à lui, il se trouva dans un lit d'hôpital, le larynx largement ouvert, présentant une plaie béante, énorme en étendue lorsqu'il rejetait la tête en arrière, mais qui devait inévitablement guérir.

C'est ce qui arriva. Il s'était en définitive fait lui-même *une trachéotomie*, l'opération du croup, maladroitement, en travers et exagérée comme dimension il est vrai, mais en définitive aussi une blessure sans danger, ce qui prouve bien qu'en chirurgie l'adresse même est au fond un vain mot, et que Ambroise Paré avait raison quand il disait : « *Je t'ai opéré, Dieu te guârisse!* »

A peine sorti guéri, l'affaire de quelques jours au plus, notre cordonnier s'empressa de recommencer. Il nous revint une seconde fois d'abord, puis une troisième dans le même état. Cela devenait agaçant à la fin.

Heureusement qu'à sa dernière sortie, le chirurgien, un bourru bienfaisant, comme on va voir, lui dit : « *Tiens, espèce d'imbécile, tiens, là, là, là, tu n'as qu'à faire le geste de dire oui ou non avec la tête, et à ce moment tu couperas là, sur le côté, et ce sera fait. Va et maintenant ne*

reviens plus! » Et du doigt, le vieux maître montrait au cordonnier maladroit et ignorant, en appuyant fortement dessus, un muscle que l'autre avait précisément très gros et très saillant de chaque côté du cou, le *sterno-cleido-mastoïdien*, celui qui se contracte et agit chaque fois que l'on baisse ou que l'on tourne la tête d'un côté ou d'un autre, que l'on fait par conséquent le geste de dire : *oui* ou *non*.

Derrière ce muscle, facile à couper, bat l'artère carotide qu'il préserve à l'état normal, dont il est satellite et dont la section entraîne la mort par hémorragie instantanément.

C'est cette mort qu'a décrit, aux assises, d'une façon bien saisissante et bien vraie, un assassin célèbre : Gamahut, je crois.

Au président, qui lui demandait comment cela s'était passé, il répondit : « *Oh ! d'une façon bien simple. Je lui ai fait le coup du père François, comme cela, d'un geste, aussitôt elle s'est affaissée sans un cri, sans un geste et s'est comme vidée de tout son sang dans un gargouillement qui a fait glouglou. Elle était morte.* »

Gamahut avait raison et avait bien observé. C'est très exactement ce qui se passe dans le coup du père François.

Ce coup du père François dénote chez les assassins de profession une intelligente étude du geste et du résultat auquel on peut arriver en en combinant ensemble deux.

Il consiste en ceci :

On s'avance légèrement derrière la victime et on lui frappe sur l'épaule. Au moment où elle tourne la tête de votre côté, où elle dit non, par conséquent, elle tend son

sterno-cleido-mastoïdien et dans ce geste fait saillir la carotide juste sous le couteau. Un simple geste en troisième pose de la main, ainsi que nous le verrons quand nous étudierons l'art mimique, et l'assassin accomplit son œuvre, la victime s'affaisse et meurt dans un suprême *glouglou.*

Pour en revenir à la morale pratique de la chose, c'est-à-dire à notre cordonnier, il profita de la démonstration scientifique et chirurgicale que le bon vieux chirurgien lui avait fait du coup et du geste du père François.

Le soir même on nous le rapportait pour la quatrième fois, mais mort pour de bon et sans souffrances. Il s'était coupé la carotide et non plus le larynx.

On voit que l'instruction est une chose des plus indispensables à l'homme qui veut faire une bonne fin, et c'est bien ici le cas de répéter ce cliché si connu : Comme la vie humaine tient pourtant à peu de chose ! Deux muscles qui se contractent, un léger geste, et c'est fini !

On voit aussi de quelle utilité pratique peut être l'étude du geste et quelles précieuses indications sur le geste un simple muscle peut fournir.

Puisque, incidemment, nous parlons *du bruit que font les gestes*, du *glouglou* de Gamahut, ajoutons-y le *couic* des guillotinés.

Cette exclamation, ou plutôt ce bruit, que l'opinon publique prête à tout être qui meurt par section du cou, repose encore sur un fait d'observation absolument vrai.

Lorsqu'un condamné à mort est placé sous la lunette, à moins qu'il ne soit dans la plus complète prostration, tout son système musculaire est contracté, la cage thoracique

arrêtée en inspiration et pleine d'air, la section foudroyante de la moelle fait alors, en un dernier geste de haussement puis d'abaissement des épaules, comme en une sorte de grand *oui* que dessine la tête, détendre tout à coup tous les muscles contractés, l'air comprimé dans la poitrine s'échappe en même temps que le jet de sang rutilant des carotides. Tout cet ensemble alors, si on y joint le bruit de la brusque détente des muscles, forme le *couic* des gens surpris et frappés d'un coup instantané, violent et mortel.

Finissons-en avec ce que nous avons à dire sur les muscles.

Les muscles sont des masses charnues, en général allongées et retenues, fixées à leurs deux extrémités sur des os. Ces deux extrémités, lorsque le muscle est en contraction, tendent à se rapprocher ; l'extrémité qui s'insère sur l'os le plus mobile entraîne celui-ci et le geste s'accomplit.

Le geste est donc, dans sa plus simple expression anatomique, un muscle qui agit sur un os.

La plus grande partie des muscles s'appellent d'ailleurs du nom des gestes qu'ils font exécuter. Ils se divisent par grandes masses, en *adducteurs*, *extenseurs*, *fléchisseurs*, *abducteurs*, etc., etc., et pour entrer dans quelques détails, en *couturier*, *carré pronateur*, *risorius*, *opposant du pouce*, etc., pour n'en citer que quelques-uns.

Les muscles sont solidaires les uns des autres dans le geste. Voici ce qui se passe, en effet, lorsque l'homme va faire un geste, surtout s'il est un peu étendu et qu'il nécessite un effort plus ou moins énergique.

Instinctivement, la respiration s'arrête en inspiration,

parce que, dans cette position, la cage thoracique pleine d'air forme une base solide et immobile, sur laquelle portera tout l'effort de l'épaule, du bras, de l'avant-bras et de la main. Alors les muscles intercostaux, le diaphragme, les muscles dorsaux et lombaires se contractent pour fixer le corps sur les jambes, pendant que le geste s'effectue. Après quoi, tout le système se détend, la cage thoracique retrouve sa mobilité et l'expiration a lieu dans un petit temps d'essoufflement.

Nous retrouverons d'ailleurs tout cela, que nous ne faisons maintenant qu'indiquer dans la partie consacrée à la culture du geste, à l'art mimique principalement.

Avant d'en arriver à l'étude de l'adaptation des membres au geste, fixons tout de suite nos idées sur ce que nous savons déjà et prenons un geste simple chez l'homme pour le décrire, l'étudier rapidement; joignons ainsi à la parole l'exemple, et prenons un geste des plus répandus à Paris.

Voici deux cochers de l'*Urbaine* si vous voulez, pour mieux préciser, qui viennent de s'*agoniser de sottises*, rien n'est plus fréquent, on le sait, à Paris, et qui, pour faire la paix, entrent ensemble chez le marchand de vin, ce grand arbitre populaire.

Là, ils vont naturellement demander deux demi-setiers.

Décomposons leurs mouvements, examinons leurs attitudes, et voyons la musculature de leurs gestes :

Regardez-les, dandinés sur leurs petites jambes un peu molles et fléchies par l'habitude de la station assise sur la banquette du siège, le ventre proéminent de gens qui

d'habitude aussi mangent confortablement. La tête d'un air conquérant, le chapeau crânement sur l'oreille, est légèrement déjetée et inclinée en arrière dans une attitude de supériorité tranquille, reposée et sûre d'elle-même.

Sous les cheveux coupés ras du front bas, deux petits yeux striés de sang, aux conjonctives jaunâtres, regardent flou d'un air un peu ahuri.

La peau de la face glabre est tannée du hâle des intempéries de l'air, marbrée de sigillures variqueuses et bourgeonne ainsi que le nez qui trognonne de boutons d'acné imbibés d'alcool et pustuleux.

Ouf! tous deux viennent de faire un petit effort pour franchir la marche de pierre du seuil de la porte du *troquet* et s'avancent, traînant leurs gros sabots, jusque vers le comptoir de zinc sur lequel nous supposons leurs deux demi-setiers versés.

Jusqu'ici ils n'ont encore exécuté que des mouvements, ils ont marché, et nous voyons leur attitude d'équilibre légèrement instable faite d'un balancement rythmique et doux d'ours enchaîné.

Mais le geste va avoir son tour, le geste typique du Parisien, le geste que l'on pourrait appeler : *Geste du verre de vin*. Il est complexe et curieux à étudier.

Les voilà qui s'épongent le front de leurs mouchoirs jaunes à carreaux rouges, pris au fond de leurs chapeaux, *premier geste prémonitoire;* un petit jet de salive, puis le revers de la manche gauche de la veste passé sur les lèvres, *deuxième geste de préparation;* tandis que le bras droit s'étend sur le comptoir, *troisième geste d'exécution*, la main

saisissant le verre pour le porter à la bouche. Et tout de



suite ici dans ce temps du geste qui va du comptoir à la

bouche, nous avons une maladie du geste à signaler en



passant, le *tremblement chronique alcoolique* que nous aurons à étudier plus tard.

Ici, le geste proprement dit s'arrête et ce n'est pas lui qui va faire avaler le vin.

Tout l'ensemble de la main, de l'avant-bras, de l'épaule et du thorax va rester immobile, contrairement à ce qui se passe chez le commun des mortels ; et tandis que le verre sera collé aux lèvres, maintenu par le bras fixé, la bouche s'ouvrira toute grande, un gouffre rouge, et toute la partie supérieure du corps décrira un grand arc de cercle de 90° d'abord en avant, puis en arrière, comme un grand salut exagéré auquel la dixième vertèbre dorsale servirait de charnière et cela brusquement, le temps seulement d'un balancé pendant lequel le contenu du verre de vin a été précipité dans l'arrière-gorge et de là dans le pharynx et l'estomac avec un mouvement de déglutition à peine sensible.

C'est le corps entier qui, dans le *geste du verre de vin*, l'exécute, chez le cocher parisien tout au moins. Le geste est bien ici, chez lui, l'expression de l'idée quotidienne, de tous les instants, qui le domine, l'obsède, le hante, l'idée de boire ; aussi, ainsi que nous le disons au commencement de cette étude, position, mouvement, attitude, tout se confond, s'unit en un acte, boire, qui devient un véritable geste, indiquant, signifiant ce qu'il fait, ce qu'il pense, ce qu'il veut.

C'est l'homme tout entier résumé, et il n'y a pas trop de tout le corps pour l'exprimer. Il avale le vin comme d'autres avalent des sabres, par goût, devenu en quelque sorte profession.

Il y a loin, on le voit, de ce geste d'ivrogne endurci,

d'homme épais et balourd du Nord, au geste élégant dit *boire à la régalade* de nos accortes et lestes gens du Midi.

Le corps gracieusement penché, la tête rejetée en arrière, les mains soutiennent en l'air le *bidon* ou la *moque* au col effilé d'où coule en une cascade de perles ou en un mince filet non pas l'affreux et poisseux mélange décoré dans le Nord du nom de vin, mais de *l'eau pure*. Dans le Midi, nous en avons.

Avec ce que nous savons, nous pouvons maintenant comprendre les gestes de nos deux cochers.

Leur cerveau, naturellement habitué à penser *vin*, a excité les petites zones motrices de l'écorce : celles-ci sont entrées en action pour répondre vin à la pensée vineuse et aussitôt tout le système musculaire et osseux arc-bouté sur les jambes immobiles a été mis en mouvement pour la déglutition d'un verre de vin.

Les six muscles du dos, tous les intercostaux, le diaphragme et les quatre muscles du ventre, tous ceux de la gouttière vertébrale, la masse sacro-lombaire, les fessiers, les muscles de l'épaule, le deltoïde, ceux du bras et de la poitrine, grand pectoral et petit pectoral, les biceps et triceps, les vingt muscles de l'avant-bras, y compris le carré pronateur, l'éminence thénar, hypothénar, les interosseux des doigts, les muscles de la cuisse, de la jambe, du pied, du cou et de la tête enfin, en tout plus de 234 muscles, sans compter les os et l'intervention de l'acte physiologique de l'effort, toute une anatomie en un mot et une physiologie humaines, remuées de fond en comble à propos d'un demi-setier !

Nos deux cochers, heureusement pour eux, ne s'en doutent

guère, ne le leur disons pas. Au surplus, cela n'aurait qu'à les dégoûter du vin.

Il nous faut encore maintenant, et nous en aurons terminé avec ce qui a trait à l'anatomie du geste, dire un mot de l'adaptation des membres de l'homme et surtout du membre supérieur à cette spécialisation.

De tous les animaux, l'homme seul en effet a le geste. Quoiqu'en ait dit M. de Buffon, le singe ne gesticule pas. La fonction du geste tient chez l'homme, nous allons le voir, à une anatomie spéciale dont quelques singes supérieurs seuls approchent, et il manque à ceux-ci, pour en arriver au geste, l'éducation.



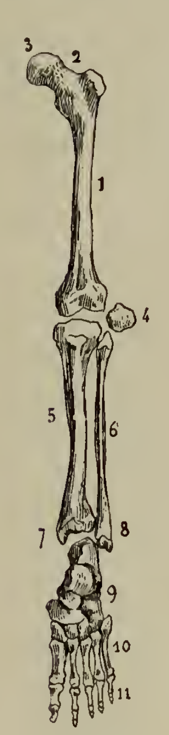
Le singe ne gesticule pas.

L'anatomie va nous donner ici une preuve de plus que le geste est une dérivation, une spécialisation du mouvement.

Tandis que chez les animaux, le bassin et la poitrine sont rétrécis, dirigés vers le sol et que les membres s'y articulent de façon seulement à favoriser la station horizontale, la marche, la course ou le saut, chez l'homme, au contraire, le bassin s'épanouit pour aider à la station verticale et le thorax se développe transversalement pour le geste.

Grâce à des arcs-boutants spéciaux, les clavicules, les

bras de l'homme vont pouvoir se porter non plus en avant seulement, comme les membres antérieurs des animaux, mais au contraire en dehors pour se mouvoir dans tous les sens, et pour cela les membres antérieurs de l'animal n'ont eu qu'à se retourner sous un angle de 190°. La gouttière dite de torsion et la forme tordue de l'humérus de l'homme montrent la réalité de cette assertion et sont les vestiges de cette évolution de l'espèce à un moment donné du temps.



Cuisse, jambe et pied.

1. Fémur. — 2. Col du fémur. — 3. Tête du fémur. — 4. Rotule. — 5. Tibia. — 6. Péroné. — 7. Malléole interne. — 8. Malléole externe. — 9. Os du tarse. — 10. Os du métatarse. — 11. Phalanges.

Tandis que chez les animaux les quatre gros orteils sont en dedans, grâce à la torsion les deux supérieurs de l'homme sont devenus extérieurs et ont pris le nom de pouces. La jambe antérieure est devenue bras, et le pied, main.

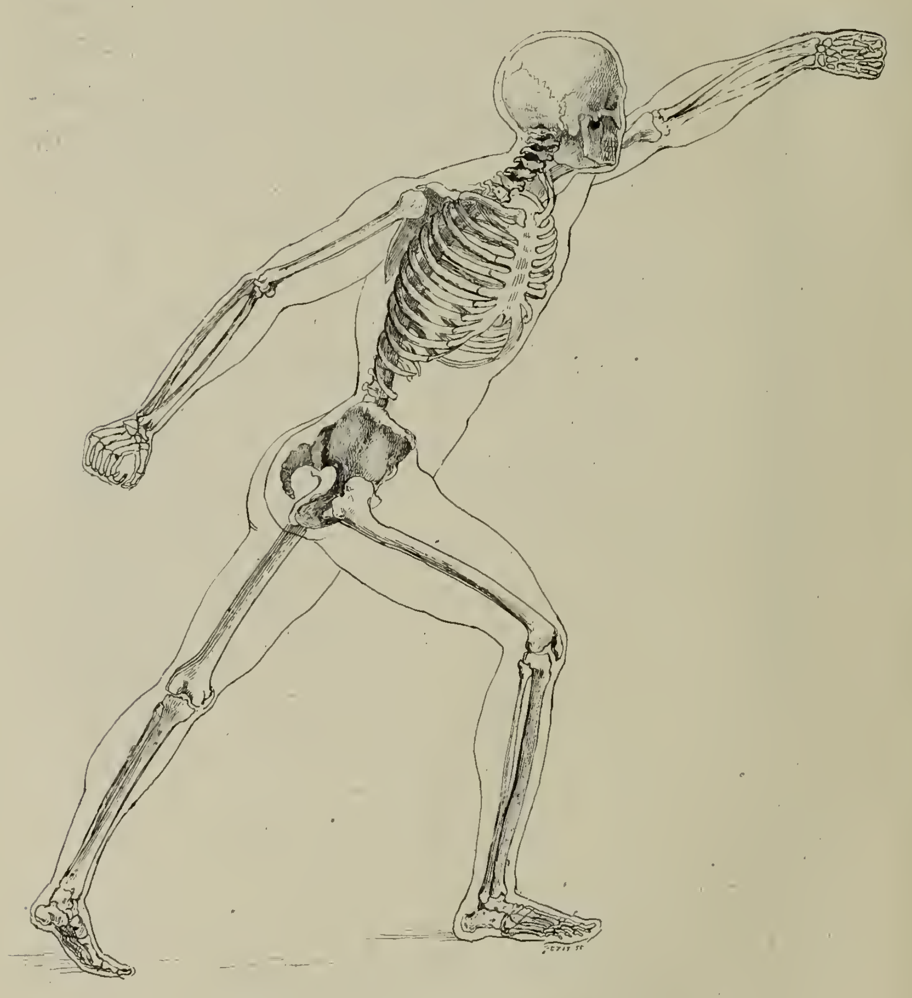


Bras, avant-bras et main.

1. Humérus. — 2. Radius. — 3. Cubitus. — 4. Apophyse olécrane. — 5. Os du carpe. — 6. Os du métacarpe. — 7. Phalanges.

La nouvelle position et l'habitude, le long travail de l'espèce à travers les âges a peu à peu modifié les articulations, les muscles et l'ossature du membre supérieur au fur et à mesure que la fonction du geste s'est perfectionnée. Une fois de plus, suivant l'immuable règle naturelle, *la fonction a fait l'organe*, l'a adapté à ses

nécessités. Les jambes sont devenues des bras et la marche un geste.



Position du squelette de l'homme pendant un geste.

Ces caractères anatomiques se retrouvent, quoique moins nets et moins précis, chez les singes.

Chez les anthropoïdes seuls ils sont développés comme

chez l'homme : même indépendance du membre supérieur, angle de torsion humérale de 150° environ, alors que celui du nègre n'est que de 154° et celui du blanc de 168°.

En résumé, l'homme et le singe supérieur sont anatomiquement *préparés* au geste ; il manque au second, nous l'avons dit, pour y arriver tout à fait, l'éducation.

SÉMÉIOLOGIE DU GESTE

II

LE GESTE NATUREL

LE GESTE CHEZ L'ENFANT

ACQUISITION DU MOT ET DU GESTE

PREMIER GESTE REFLEXE, LA PRÉHENSION — L'ENFANT ET LE SINGE

HUE TOTO! — LE BAISER — LES MARIONNETTES

LA FOURCHETTE ET LA CUILLER EN 12 TEMPS — L'AGE INGRAT

LE PETIT HOMME — LA PETITE DAME

FIN DE LA PÉRIODE DE L'ENFANCE

L'anatomie nous a appris que les circonvolutions cérébrales, sièges des localisations du geste, n'existent pas encore, ou n'existent qu'à l'état rudimentaire chez l'enfant : nous pouvons donc *a priori* déclarer que le geste n'est pas inné, contrairement à l'opinion généralement reçue, mais qu'il s'acquiert et que son évolution aide peut-être au développement des circonvolutions, en même temps que des muscles, en vertu de la loi que nous avons énoncée et qui enchaîne l'organe à la fonction. Chez l'enfant donc, le geste n'existe pas.

Les mouvements désordonnés et inconscients auxquels il se livre, ne sont pas, en effet, des gestes ; l'enfant répond par du *mouvement réflexe* aux sensations extérieures cutanées qu'il ressent. L'enfant *remue*, il réagit à sa manière, mais il ne *gesticule* pas. Ces mouvements désordonnés sont chez lui au geste ce que le cri est à la parole ou au langage : une manifestation incohérente, inconsciente et primitive,

précédant la faculté qui s'en dégagera et en sortira plus tard ; c'est le langage, c'est le geste, en puissance peut-être, mais ce n'est pas encore lui.

Les mains et les bras, les jambes et les pieds, sont d'abord pour l'enfant des palpes, des tentacules, des organes de tact et de reptation, qui le mettent en rapport avec le monde extérieur ; ce n'est que bien plus tard que des gestes d'abord rudimentaires se montrent (préhension des aliments surtout et défense), et tout à fait plus tard encore que le geste naît, par imitation d'abord, par étude ensuite, par habitude, qui devient inconscience enfin.

Donc, pas plus que l'idée et que le mot, le geste n'est inné. Comment s'acquiert-il ? Puisque nous avons parlé de l'idée et du mot, prenons-les comme termes de comparaison et analysons-les : notre analyse s'appliquera au geste tout naturellement.

Vous êtes-vous quelquefois demandé comment une idée, un mot et un jugement, pouvaient naître chez l'enfant ?

Cela est intéressant à dire et pour l'expliquer prenons, si vous le voulez, un mot banal, pouvant servir à l'association de diverses sensations, et partant de diverses idées. Voyons le chemin qu'elles vont suivre et le travail cérébral qui va se faire pour en arriver à l'idée, puis au mot.

Voici une *cloche*, par exemple. L'enfant voit pour la première fois une cloche ; instantanément il acquiert une *notion visuelle :* une image s'est empreinte sur sa rétine qui l'a transmise au centre cérébral auquel elle est plus spécialement destinée. Mais cette notion est banale et ne lui dit rien.

Plus tard, l'enfant entend sonner une cloche qu'il ne voit

pas ; il acquiert alors une *notion acoustique :* un son a frappé son tympan qui l'a aussi transmis au centre cérébral de destination ; mais cette deuxième notion est encore quelconque, c'est un son. Puis un jour, il voit remuer une cloche et entend le son ; aussitôt, un jugement se fait de la réunion des deux sensations ; il sait que ceci fait cela, les deux notions visuelles et acoustiques, jusqu'alors séparées et indifférentes, se sont rejointes et fondues, tellement que maintenant, quand il entendra sonner, *cérébralement* il se représentera la cloche dont il verra et évoquera l'image, et quand il verra une cloche, *cérébralement* aussi il en entendra le son.

Mais jusqu'ici il n'aura pas encore le mot. Pour lui, la cloche sera *ding ding* ou *dong dong*, mais elle ne sera pas encore la cloche.

Pour cette nouvelle acquisition qui complétera le cycle total de l'idée, il sera nécessaire que le père ou la mère prononcent fréquemment le mot cloche à l'ouïe du son ou à la vue de l'objet, en attirant dessus son attention. L'enfant le répétera d'abord en bégayant, c'est-à-dire en boitant de la langue, il dira *cosse*, *closse*, *coche*, jusqu'à ce que l'imitation complète, l'habitude aidant, lui fasse prononcer cloche, lorsque ses muscles gesticulateurs du langage articulé seront dressés. Alors il aura non seulement le mot, mais l'accent, c'est-à-dire la façon de le prononcer. Dès lors aussi, le cercle sera complet, et son esprit se promènera sans peine du mot à la chose et de la chose au mot. L'idée s'affinera, se perfectionnera, se complétera plus tard, en différenciant entre elles les cloches différentes et les sons différents.

Ce que nous venons d'exposer est si vrai, le cerveau est

tellement habitué à cette forme d'acquisition que toute la vie la trace en reste chez l'homme dans le phénomène de la mémoire. C'est ainsi que, pour débiter ou raconter quelque chose, les uns, tandis qu'ils parlent, se figurent *cérébralement* voir et lire la feuille de papier sur laquelle ce qu'ils disent serait écrit; les autres, au contraire, entendent *cérébralement*, pendant qu'ils parlent, prononcer et souffler en quelque sorte à leurs oreilles les mots et les tirades qu'ils vont débiter. De là, deux manières chez l'orateur : le premier est un *visuel* et le second un *auditif*.

Cette expérience est des plus simples et chacun peut, très facilement, la répéter sur soi. Imaginez-vous que vous récitez quelque chose, et tout de suite, en parlant, vous verrez ou vous entendrez *cérébralement*, vous serez un *visuel* ou un *auditif* et, ajoutons-nous, il vous sera absolument impossible de vous rappeler quelque chose sans invoquer la vue cérébrale ou l'ouïe. A cet égard, il n'y a pas d'indifférents. Le cerveau vit d'images qu'il évoque ou qu'il compose, mais toujours d'après des choses vues ou entendues en les amplifiant ou les diminuant.

Est-il besoin maintenant de recommencer cette même analyse minutieuse pour le geste ? Évidemment non. Il est facile de se représenter les mêmes notions de gestes, d'abord acquises par la vue, coordonnées par l'imitation, puis éduquées, en passant comme le mot, par les mêmes phases de bégaiement des bras et des jambes, c'est-à-dire d'incoordinations et d'hésitations.

Entrons maintenant dans l'étude du geste lui-même chez l'enfant. Le premier de tous, nous allons le montrer, est un

réflexe une pure contraction musculaire répondant à une excitation.

Le docteur Louis Robinson en a, dans une revue anglaise, le *Nineteenth Century*, fait une étude curieuse.

On sait que les singes de toutes les espèces possèdent une poigne tout à fait remarquable, une aptitude tout à fait spéciale à se tenir suspendus par les mains. Cette faculté n'appartient pas seulement à l'animal adulte, mais aussi au singe nouveau-né. Lorsqu'une guenon s'enfuit d'arbre en arbre, elle ne s'inquiète nullement de son petit. Ce dernier s'accroche vigoureusement à la toison de sa mère et arrive à bon port en même temps qu'elle.

Le docteur Robinson s'est demandé si cette faculté existait aussi chez le nouveau-né humain? Il a examiné à ce point de vue une soixantaine d'enfants depuis les premières heures de la naissance. Dans tous les cas, sauf deux, le bébé a pu se tenir suspendu pendant dix secondes au moins soit aux doigts de l'observateur, soit à un morceau de bois, comme un acrobate à une barre fixe. Dans douze cas, des bébés d'une heure ont pu se tenir pendant une demi-minute sans lâcher prise. A quatre jours, malgré l'augmentation de poids, l'enfant pouvait toujours se soutenir pendant une demi-minute.

C'est vers le quinzième jour que la poigne devenait la plus forte. Certains enfants pouvaient se tenir une minute et demie; un, a pu pendant deux minutes trente-cinq secondes. A partir de cette époque, le poids du nouveau-né augmente très rapidement et la durée de la suspension devient de plus en plus courte.

Des photographies prises par le docteur Robinson, il résulte que l'enfant se tient les bras allongés, les jambes repliées, tout à fait dans la même attitude qu'un singe.

Pour se rendre compte que c'est là un véritable exploit musculaire, un homme robuste n'a qu'à essayer de s'accrocher dans cette position, à une barre fixe, il sera stupéfait du résultat.

Si l'attitude générale est la même pour les enfants et pour les singes, il y a pourtant une grande différence dans leur mode de préhension de la barre, qui est absolument contraire à ce que l'on croit généralement.

Tandis que les singes *opposent le pouce aux autres doigts* et embrassent complètement la barre avec les mains, on voit très nettement sur les photographies du docteur Robinson, que les enfants *tiennent le pouce appuyé* CONTRE *l'index*, ce qui était considéré comme un caractère exclusivement simiesque.

Disons en passant que cette non-opposition se rencontre aussi chez la femme. Prenez, en effet, dix, cent, mille hommes, priez-les de fermer le poing, tous le feront en ramenant le pouce sur les autres doigts, *en opposant*. Si, au contraire, on fait cette expérience sur des femmes, on constatera que toutes laisseront à leur pouce une situation perpendiculaire aux autres doigts.

En résumé donc, l'enfant s'accroche avec la même force mais beaucoup plus mal que le singe, une preuve peut être à l'appui de l'opinion de ceux qui veulent que l'homme soit un singe dégénéré, loin de descendre du singe; une preuve peut être aussi contre l'opinion de certains nègres qui préten-

dent que leurs grands frères les singes, plus malins qu'eux, se refusent à parler et à faire des gestes de peur qu'on ne les oblige à travailler.

Donc l'enfant, on le voit naît clown (on ne s'étonnera plus maintenant de voir tant d'hommes, se rappelant leurs origines, devenir des saltimbanques), et son premier geste est un réflexe de préhension.

Tout de suite après la naissance, le développement prédomine tout, l'enfant mange et dort ; son cycle vital est tout entier dans ces deux occupations. Aussi son geste de préhension va se généraliser et occuper toute la scène : d'abord, saisir entre ses petites menottes les seins de sa nourrice qu'il malaxera en tètant, mais il ne se bornera pas là ; il essayera de prendre et d'attirer à lui tout ce qui se trouvera à portée de sa main, ou frappera son regard et cela, il le fera de deux façons : ou bien, il saisira à pleines mains et tirera violemment un coin de nappe ou de linge flottant, entraînant tout ce qui est dessus, ou bien il posera sa menotte à plat, poum ! tout d'un coup, au beau milieu d'une assiette qu'il attirera sur le bord de la table, et qui, naturellement, tombera par terre et s'y brisera.

La barbe de son papa ou son lorgnon font souvent tous les frais de cette première étape du geste.

Quoi qu'il en soit, l'enfant porte immédiatement à sa bouche, tout ce qu'il prend, indifféremment, soit pour aider pendant la dentition la sortie et l'évolution des dents et calmer les douleurs de ses gencives, soit tout simplement pour sucer.

Manger, il ne connaît que le geste qui correspond à ce

besoin, le premier de tous pour lui, à cette période de son développement.



Ou bien il posera sa menotte à plat, poum !

Cependant la préhension n'est pas encore chez lui un geste voulu, réfléchi : c'est bien plutôt encore un réflexe inconscient. Nous voyons, en effet, l'enfant ouvrir la main et lâcher

ce qu'il vient de prendre ou de saisir, pour peu qu'on lui pré-



La barbe de son papa ou son lorgnon font souvent tous les frais de cette première étape du geste.

sente autre chose et que cette autre chose attire son attention.

La préhension répond à la sensation visuelle ou tactile et

suit les modifications ou les alternatives de ces sensations. L'enfant ne prend pas, il ramasse ; il ne jette pas, il lâche tout, sans sélection, sans intervention de la volonté, ouvrant puis refermant sa menotte, tout bonnement.

C'est l'âge où l'enfant tette son pouce ou son gros orteil. Vers la fin de ce premier cycle, qui dure de la naissance à six mois environ, se montrent les premiers trépignements des bras et des jambes et des secousses dans tout le corps qui s'accompagnent de rires immodérés et de pleurs immodérés aussi. Il est difficile de préciser si c'est de la colère, du plaisir ou du geste, ou tout bonnement l'extension des réflexes.

En résumé, pendant cette période que l'on pourrait caractériser d'un mot, *la période des réflexes*, l'enfant n'a pas encore de gestes conscients proprement dit : il réagit simplement, c'est-à-dire que si on le touche, si, par exemple, on lui gratte le creux de la main, celle-ci se referme et vous serre le doigt, automatiquement, comme le ferait la pince d'un crabe ou les feuilles du *dionea muscipula*.

C'est la période correspondante pour le langage à celle de l'acquisition des notions banales de la vue d'une cloche ou de l'ouïe du son.

Bientôt cependant l'enfant se développe, il commence à voir et presque à regarder et les gestes voulus vont commencer. Mais là encore, il y a une gradation.

Tout de suite, nous trouvons le gros geste d'ensemble, incohérent. L'enfant est au maillot, aux bras de sa nourrice, lorsque passe un cheval attelé à une voiture. Le bruit étonne l'enfant qui s'arrête brusquement, ses petons en l'air, et regarde de son grand œil profond étonné, le sourcil froncé et

relevé, la chose qui fait ce bruit. Puis il tourne la tête vers sa nourrice pour l'interroger à la muette.

— Qu'est-ce que c'est que ça ?

— Hue toto ! fait alors la nourrice, hue toto !

Monsieur Bébé a compris : il remue ses jambes et se soulève à demi dans son maillot, sur le bras qui le porte, au moyen d'un haut le corps énergique ; ses deux bras s'agitent follement au-dessus de sa petite tête, sa bouche s'ouvre toute grande en un humide et adorable sourire, toute une joyeuse grimacette rieuse contracte sa physionomie et un essai de langage articulé a lieu : « U, u, oo ! » Voilà tout ce qui sort pendant la petite mimique et la petite danse du ventre ; mais la mimique supplée le langage absent : le haut le corps, les bras en l'air et la grimacette, en langage bébé, cela veut dire : cheval et en général tout ce qui remue et fait du bruit. Ici encore le mouvement est un geste qui a sa signification.

Mais l'enfant a encore grandi, il a un an, il voit bien à présent et observe presque ; l'œil jusqu'alors grand, toujours ouvert et si remarquable par son regard vague et constamment comme étonné, se fixe, et l'imitation va lui fournir ses premiers gestes voulus.

Le premier de tous est *le baiser*, qu'on lui apprend à envoyer au moyen des deux bras arrondis en corbeille de fleurs. Il l'imite gauchement, sans netteté, mais avec une naïveté gentille, faisant aller vaguement sa main dans un va-et-vient au bout du bras et tout d'une pièce, parce que ses articulations sont encore raides et entourées d'un gros bourrelet de graisse qui empâte le bras et semble l'immobiliser.

Un second geste appris accompagne souvent le précédent avec lequel il se confond même en général. C'est celui qui est bien connu sous le nom de les *Marionnettes*.

Maman, ou la nourrice, pour occuper Bébé ou le distraire, lui agitent devant les yeux, la main, les doigts en l'air en forme de bouquet, et ce geste qui l'amuse, Bébé le retiendra bientôt. Les marionnettes durent, en général, jusqu'à l'âge d'un an.

Pendant cette période, l'enfant commence aussi déjà à prendre volontairement. La caractéristique de son geste est alors celle de son caractère, c'est-à-dire la gravité inconsciente. Il n'a encore ni passé, ni avenir, il ne sait encore rien, ne pense rien, le présent existe seul pour lui, l'occupe, l'absorbe; le geste ou l'acte de maintenant résume sa vie.

Le peintre a bien saisi ce moment rapide et comme de transition, lorsqu'il nous présente l'enfant versant, avec une gravité sans pareille, du lait au moyen d'une cuillère dans le mouvement d'une montre.

Écoutez-le, il retient son souffle; regardez ces deux yeux tout grands ouverts et qui, à force de fixer, louchent; tout son être, son moi, est concentré sur ce tic-tac qui luit, dans lequel il verse quelque chose de blanc qui dégouline. Demandez-lui donc pourquoi?

Et chose curieuse, toute cette attention soutenue est sans conviction. Un cri, un appel, et il lâche tout, montre et cuillère. C'est déjà le *passé* qui n'existe pas pour lui, qui n'existe plus. Encore une fois, il va être tout entier à un autre *présent*.

A cette époque, l'enfant est la joie de la famille; c'est un

petit poupard, une poupée, la marionnette de la maison, animée et drôlichonne, le bonheur des yeux. On se le passe de mains en mains et on ne cesse de lui dire : « Fais marionnette, ou bien fais risette, ou bien encore, envoie un baiser à la Dame ou au Monsieur ! Tout son répertoire mimique est d'ailleurs là.

Mais à cette époque aussi, triste revers de la médaille, peuvent apparaître les maladies qui transformeront le berceau en cercueil. L'horrible méningite, avec son geste si caractéristique de roulement de doigts ou de *ramassage* diffus, saisira l'enfant insidieusement pour accomplir rapidement son œuvre. L'enfant parti, un jouet sur le tapis de la chambre, une forme vague laissée dans le berceau, un pli, vivant encore, des langes dessinant un geste, c'est tout ce qui restera de lui. Il a été continuer le rêve à peine ébauché dans un monde d'où l'on ne revient pas, laissant à la mère le souvenir de son dernier regard et de son dernier geste qui se sont adressés à elle, tous deux.

Ou bien alors encore les différentes paralysies infantiles le guettent qui enlèveront au pauvre chéri et peut-être à jamais, les gestes si délicieusement naïfs dont il tirait son plus grand charme. Adieu les belles couleurs, adieu les mignonnes mines, adieu les joues vermeilles et rebondies, l'enfant a pris tout à coup l'aspect vieillot ; sous sa peau ridée et sale, les muscles grêles et flasques se dessinent ainsi que les os, aux bouts devenus noueux. En quelques jours, la transformation s'est faite, l'enfant est devenu un affreux môme en baudruche plissée, sans plus de ressort; il s'est effondré, le geste ne peut plus avoir lieu. L'athrepsie est là

qui l'emporte dans un vrai marasme sénile épouvantable à voir et tel que nous le retrouverons chez le vieillard, au déclin de la vie. Tant il est vrai que les extrêmes se touchent et ne font qu'un. Tout jeune, l'enfant est mort comme un vieux.

Mais voilà monsieur Bébé, qui a victorieusement franchi ce cap redoutable. Il va avoir deux ans, il marche et a conscience de lui. Déjà il mange à la grande table, assis dans la haute chaise que l'on sait.

Là, toute une éducation du geste va se faire, qui commence par la tenue de la fourchette et de la cuillère en douze temps. Ici les idiosyncrasies personnelles vont se montrer, se faire jour dans le plus ou moins d'adresse à imiter papa ou maman; ici aussi, le geste se va ressentir des différences de sexe; gracieux et lent chez la petite fille, il sera plus anguleux et brusque chez le petit garçon.

Pendant cette période retentissent les : « *Tiens-toi bien ! Voyons Bébé, on ne met pas ses coudes sur la table ! Voyons, prends donc ta fourchette de la main droite !* etc., etc. » C'est aussi la période des premiers jouets, celle pendant laquelle l'enfant s'endort avec toujours le même geste, son jouet favori entre les bras, qui est quelquefois le plus vilain de tous ceux qu'il a.

De deux à quatre ans, l'enfant a beaucoup grandi, il comprend bien. Déjà la coquetterie se montre chez la petite fille, avec ses airs penchés et dans ses imitations des gestes de maman. C'est ainsi qu'elle se mettra un chiffon, une serviette sur le dos, dont le bout traîne par derrière sur le sol et elle se retournera en marchant, pour simuler la robe à queue de

sa mère. L'enfant, le garçon, en est encore au salut gauche de tout le corps, fait avec les deux bras ballants.

Puis, vient l'âge *bêta*, quatre ans, l'âge boudeur, des mains devant la figure, des mines et des gestes timides, grognons, qui dure plus ou moins longtemps.

A cinq, six et sept ans, enfin, l'enfant est fait, le geste se fixe.

La petite fille donne déjà des leçons de gestes à sa poupée, et pour le petit garçon le moment des singeries va commencer. C'est l'âge des doigts dans le nez, des pieds de nez, des grimaces ; celui où le vocable « Zut! » s'accompagnera de toutes espèces de gestes, depuis le classique, la main gauche derrière la nuque, pendant que le bras droit basculera devant la figure en forme de cou de cygne, jusqu'aux gestes les plus imprévus et les plus audacieux; l'âge du geste d'attraper les mouches, l'âge de la première cigarette essayée en cachette avec l'horrible nausée qui suit; l'âge du *petit homme*, c'est-à-dire celui où l'enfant s'ingénie de toutes les façons à singer l'homme, avec des mines sérieuses, des poses, le frisage de la moustache absente, affublé des vêtements et des coiffures de papa. Période de transition que celle-là, et ingrate, l'âge sot en un mot où le petit garçon a perdu la grâce, le charme, la naïveté de l'enfance, où il peut être charmant, mais aussi, et le plus souvent, désagréable, *terrible*, parfaitement insociable et montrer tous les défauts de l'enfant mal élevé et gâté. Période enfin, où les lésions osseuses apparaissent, tumeurs blanches des membres, coxalgie ou mal vertébral de Pott, qui en feront définitivement un bossu ou un boiteux, un ankylosé enfin, chez lequel le geste n'existera plus qu'à titre de grimace.

Cette période peut durer jusqu'à douze et quinze ans. Dès lors, l'enfance est terminée, le geste est acquis et appris, il restera toute sa vie ce qu'il est. Son éducation normale et naturelle est complète, il lui faudra maintenant seulement se modifier, se perfectionner, suivant les habitudes, les aptitudes, les circonstances professionnelles ou de milieu.



LA FEMME ET LE GESTE

LA PETITE FILLE — LA JEUNE FILLE — LA VIEILLE FILLE
LA FEMME — LA MÈRE — LA GRAND'MÈRE

8

Avec la femme nous abordons le grand, l'éternel problème : la femme! tout et rien, morale et philosophie, poésie et prose, être essentiellement mobile et dont le geste est partant des plus incertains, des plus rapides et des plus difficiles à fixer aussi.

Et tout d'abord, en ce cas spécial, l'homme est mauvais juge; partial en deçà ou au delà. Ce n'est jamais, on peut le dire, sous son vrai jour qu'il voit la femme, mais bien à travers lui-même et comme il se l'imagine et voudrait qu'elle fût.

Cherchez trois hommes, cela se trouve, qui aiment la même femme; tous trois l'aimeront pour des qualités physiques et morales différentes, quelquefois diamétralement opposées. L'un vante ses cheveux blonds, la grâce de son geste, sa bonté, son charme; l'autre ses cheveux châtains, la résolution presque virile de son geste, sa décision d'esprit, son raisonnement; pour l'un elle est enfant, pour le second

elle est femme, pour le troisième elle n'est rien de tout cela. Et pourtant c'est la même femme. Est-ce illusion d'optique, illusion intellectuelle de l'homme qui la fait paraître différente à chacun? ou n'est-ce pas plutôt la malice inhérente à son sexe qui la pousse à se comporter, avoir une manière d'être différente pour et avec chacun de nous?

Chez cet être protéiforme, allez donc fixer un geste, essentiellement protéiforme aussi.

Au surplus, si tout est, sinon faux du moins changeant chez la femme, il ne faudrait cependant pas l'en accuser tout à fait. Ce n'est point sa faute. Anatomiquement et socialement, en effet, la femme est bâtie et faite pour gesticuler, agir et répondre faux.

Le geste est faux chez la femme et tout contribue à le fausser. Voyez son anatomie spéciale, ce bassin énorme qui la caractérise, qui la justifie, qui est son but et sa raison d'être; à cause de lui, tout le reste est prétexte, simulacre et n'est là que pour l'ornement, le clinquant. A quoi donc chez elle servirait le geste? est-ce que cela a trait au bassin?

A cause de ce bassin, les jambes sont cagneuses en dedans, la femme qui a les jambes droites est mal faite et doit avoir un vice du bassin; à cause de ce bassin, les hanches sont énormes, le haut du corps s'étrique, les bras eux aussi se *cagnent*, et le geste avec eux. La femme prend en dedans et donne en dehors, ce qui est le contraire de la vérité, en fermant la main et serrant le poing elle n'oppose pas le pouce mais le laisse parallèle avec les autres doigts, enfin elle lance de haut en bas.

Tout cela toujours à cause de son bassin, qui la fait marcher

comme une canne qui court à l'eau et la fait ressembler dans l'ensemble à une grosse ficelle nouée par le milieu.



DÉTAILS INTIMES DE LA TOILETTE D'UNE DAME ÉGYPTIENNE IL Y A PLUS DE 3.000 ANS.

(Peinture murale de Thèbes.)

Et ce sont là, disons-le bien, les caractéristiques de la femme anatomiquement bien constituée, de celle qui remplira le but de celui qui l'a fabriquée et conçue, but qui est uniquement la reproduction.

Heureusement (soyons vite aimable), pour elle comme pour nous, ces qualités naturelles, cet état anatomique merveilleux, cette hygidité exquise ont été vite réformés grâce à la civilisation. Le corset, excellent gendarme, est venu faire basculer le foie, maintenir la rate, comprimer l'estomac, soutenir en l'amincissant et en la développant outre mesure la poitrine ; et son action atavique, lente mais continue, sans repos ni trêve, a même fini par avoir raison des os, jambes et bassin. Les autres parties du costume ont fait le reste ; et on est arrivé, de fil en aiguille, de coutures en boutonnières, de ceintures en corsets, de baleines en buses, à nous fabriquer un charmant petit être, comme il nous en fallait un, stérile, mais aimable, sans bassin, avec des seins énormes et des jambes droites, antinaturelle, dont le geste concordait bien avec ce que nous rêvions, et hystérique par dessus le marché.

La même intelligente sélection intellectuelle a eu lieu pour le geste, l'éducation a appris à la femme à ne se livrer jamais, de ce côté-là du moins. Tout la pousse, éducation, caractère et convenances sociales, à dissimuler ses actes comme ses gestes, à se tromper en nous trompant.

Dissimulation et complication, sous une apparence naturelle et simple, telle est la femme physique d'aujourd'hui. Il y a chez elle tromperie sur tout et en tout. Son geste est quelquefois un sourire, ou son sourire est un geste, réalité dont le mensonge seul est aimable et qui dit oui en disant non.

On conçoit, dans ces conditions anatomiques et sociales, combien il est difficile chez la femme de synthétiser le geste.

Quel type prendre en effet ou créer? Judith, Frédégonde,

Catherine de Médicis ou Jeanne d'Arc? Suzanne ou Messaline? Peut-être toutes ensemble; à coup sûr aucune d'elles isolément.

Quoiqu'il en soit, la femme est vraie, absolument, entièrement vraie, seulement quand elle est mère ; alors, anatomie et physiologie normale se retrouvent en elle, et pour un instant le corset disparaît et cède le pas au bassin, quoique à regret.

Mais puisque la synthèse est impossible avec la femme, il nous reste la dissection, l'analyse. C'est ce procédé que nous allons essayer d'employer en étudiant successivement, au point de vue du geste, la jeune fille, la femme, la mère, puis la mère-grand.

Si l'on en croit la Bible, le premier geste de la femme nous serait fourni par notre mère Ève, tendant la pomme à cet éternel imbécile : Adam. Mais c'est là de la légende et il nous faut rester dans le domaine des faits.

En étudiant l'enfant, nous avons laissé la petite fille en tête-à-tête avec sa poupée. Ce tête-à-tête se prolonge souvent pendant de longues années encore chez la jeune fille ou chez la femme, avec tous les gestes, toute la mimique qu'elle comporte.

Coudre, travailler pour sa poupée, la porter au bras, lui donner la main, la coucher dans son berceau et l'y bercer, ou l'asseoir dans son fauteuil, friper ou défriper sa robe, passer sa main sous ses jupes pour lui tirer sa chemise, tels sont les principaux gestes du drame de la poupée ; ils caractérisent, joints à une certaine gaucherie, la maladresse, l'âge et la période dite de la poupée.

Alors la jupe est encore courte et la jeune fille aborde certains jeux du garçon. La coquetterie avec ses gestes n'apparaît encore que par intervalles et la femme ne se soupçonne encore pas.



Le geste de la voilette.

Mais au milieu de ses jeux, subitement elle s'arrête : une évolution étrange se fait en elle qui, bien qu'on l'eût prévenue et qu'elle s'y attendît, la surprend.

Cette évolution, difficile ou facile, durera plus ou moins longtemps. C'est l'établissement de la puberté. Époque des

rougeurs subites, des hontes inexpliquées, des impulsions sans but et sans raison ; la puberté va modifier le geste



LE PLUS INUTILE DES GESTES
Le geste de l'éventail.

comme elle modifie le caractère, les formes. Alors le geste, d'audacieux et de garçonnier qu'il était, devient circonspect, craintif, la main qui se balançait librement avec le bras

pendant la marche, va se porter en avant d'où elle ne bougera plus guère parce que le bras sera dorénavant collé au corps.

Toute la mimique des mains et des avant-bras se passera devant la poitrine ou le ventre, pour indiquer, piquer une fleur au corset, porter l'ombrelle en travers ou le paquet. Un geste en haut pour se coiffer et un geste derrière pour soulever la robe qui devient longue, tel est le cercle étroit dans lequel la mimique, le geste évolueront désormais. Tout sera étriqué, étroit, réservé, depuis le poing sur la hanche des femmes du peuple jusqu'au petit geste de dédain ou de colère de la duchesse d'au-dessus. Tout geste de côté est d'ailleurs rendu impossible par la structure du bras et du corset ; la femme ne pourra pas se baisser et à peine s'asseoir obliquement et sur le rebord des chaises. Si elle tombe, elle est perdue : anatomie et corset lui interdisent de se relever.

Au milieu de ces incohérences anatomiques et sociales, le geste évoluera cependant. Elle aura d'abord tous les demi-gestes, les gestes réticents, modifiés ou arrêtés par l'idée perpétuelle qui la hante, qu'on la regarde. Soit qu'on l'admire ou qu'on la blâme, la femme ne gesticule jamais pour elle, ni pour l'acte qu'elle accomplit, mais pour autrui, perpétuellement comme à la scène ou au théâtre. Tout geste se passe chez elle et tout acte comme si le public en devait être confident.

De là chez elle aussi tout un monde de minutie, de manières, de fac-simile. La femme est l'éternel pastiche du geste ; elle en est l'esquisse et jamais le dessin.

Son anatomie, avons-nous dit, adultère, supprime ou modifie certains gestes ; il en est de même de son vêtement. A ce dernier point de vue, la femme a en quelque sorte des gestes obligatoires : tous ceux qui tendent, par exemple, à relever la robe et les jupes, celui qui consiste à porter au bras en travers comme un enfant, le parapluie, l'ombrelle ou le paquet ; à cause de son costume, la femme écarte les jambes quand on lui lance une balle pour faire de sa robe une large surface en panier ; à cause de sa robe et du sein, elle boit en tenant de l'autre main le mouchoir sous son verre ; son corset ne lui permet pas de se pencher de côté, puis, pour peu que ce corset soit cuirasse, il interdit tout geste en bas parce qu'il force la femme à se tenir dans une perpendiculaire impeccable, comme un véritable fil à plomb féminin. Alors les épaules se trouvent soulevées et tout le geste a lieu par en haut. Ce ne sont plus les bras comme chez l'homme qui se croisent, mais bien les avant-bras, et puisque le corps est forcément immobile, les avant-bras seuls pourront bouger. Les bras jusqu'au coude resteront collés au corps, dès lors en compensation s'établira toute une mimique nombreuse des mains qui commencera par des contractions ou des jeux de doigts divers pour exprimer les sentiments, plaisir, crainte, colère ou impatience, et se terminera par des extensions des bras en avant, mains jointes, doigts entrelacés et plus ou moins serrés, la paume de la main en haut ou tournée vers le sol avec des tiraillements, des petites façons de se pelotonner ou de s'étendre qui, les jours de grande joie ou de grande colère, se termineront par la crise ou l'attaque d'hystérie, manifestation, expression phéno-

ménale du geste serré dans le vêtement et l'anatomie et qui a besoin, longtemps contenu, de déborder enfin.

L'hystérie chez la femme, ou tout au moins la petite attaque, c'est le bâillement ou l'éternuement du geste, la soupape de sûreté du geste, c'est la détente nécessaire en un mot.



La femme et son geste il y a 2.000 ans.

En résumé, geste étroit et mimique concentrée en avant, telle est l'allure, la façon d'être de la femme, grosse du bassin, cagneuse des jambes, les bras en dedans vissés au corps.

Donc, dans ce premier cycle du geste qui va de l'enfance à la mère de famille, le geste varie ; il est d'abord garçon-

nier chez la petite fille, bébête chez la jeune fille qui ne sait



La détente du geste.

en général que faire de ses pieds ni de ses mains, étriqué et étroit, tout en avant chez la femme.

Nous n'entrerons pas dans les détails de description de chaque geste, nous contentant d'en énumérer quelques-uns ; le geste ou le langage de l'éventail, du miroir, de la coiffure, le petit doigt toujours en l'air, puis le geste si compliqué du salut qui varie suivant la femme, l'adresse et le lieu ; enfin la poignée de main qui, elle aussi, varie à l'infini indifférente, banale, ou expressive et prolongée en étreinte, en véritable contact et qui caractérise le commencement ou la fin d'une liaison.

Mais voilà que tout à coup le bassin entre en jeu chez la femme. Elle est enceinte. Adieu corsets, adieu cuirasses, adieu buses de toutes espèces. Place à la femme, à la vraie femme qui remplit le rôle auquel la destinent son sexe et la loi de l'humanité.

Alors aussi le geste devient plus lent et s'alanguit en s'arrondissant ; si d'un côté la femme se déforme, elle se forme par contre et se complète de ce côté.

Pour la première fois la femme va être vraie. Alors plus de pudeur, plus de sentimentalité, plus de fausse honte, les seins énormes vont être mis à l'air bravement et maternellement : la poule se révèle, abritant ses poussins, les défendant ; la galerie peut maintenant regarder, il n'y a plus de théâtre, de pose, et le geste va se modifier profondément. Comme chez l'homme il redevient circulaire, le bras va se mouvoir largement et librement.

Et ne le faut-il pas d'ailleurs pour le cher petit être auquel on doit maintenant tout sacrifier ?

Alors la femme devient nourrice, berceuse, porteuse, promeneuse, habilleuse, laveuse ; le geste ne s'adressera

plus qu'à l'enfant dont le premier âge va se passer à vivre entre ses bras comme dans un nid. Là les doigts de la mère le tourneront, le placeront, le coifferont, l'amuseront, lui feront risette. Pendant qu'une main ou un bras le soutiendront, l'autre main et l'autre bras feront office de tout : la main tendra le sein, le biberon, la cuillère, arrangera la coiffe, lustrera les cheveux naissants, cherchera à surprendre dans la bouche l'apparition de la première dent, puis le bras tout entier deviendra poupée, marionnette pour amuser l'enfant. Le bras de la mère est tout, il est berceau, il est support, il est table ; il est joujou, l'enfant vit dans, autour et à cause de lui et toujours il se tendra vers lui.

Quel admirable rôle alors pour la femme et quel plus beau cycle du geste ; l'humanité s'incline devant elle, oubliant la femme pour la mère, pour celle qui a *agi* le plus grand acte de l'humanité.

Mais déjà le temps passe, déjà nous sommes loin du geste de l'anneau des fiançailles et du mariage ; l'âge arrive et la vieillesse aussi, la mère est devenue mère-grand. Alors elle est homme, le sexe avec l'âge a disparu.

Entre les deux il faut cependant placer la vieille fille qui participe du sexe et du geste des deux. La vieille fille est à la fois homme et femme ; elle a les mauvais côtés et les mauvais gestes de tous les deux. C'est l'hermaphrodite du geste. Comme la femme, elle est sèche, étriquée, coquette, vaniteuse, au point de vue du geste ; comme l'homme, elle est violente, exagérée, sans pondération, jusqu'à ce que l'âge arrive qui, au point de vue du sexe, de l'acte comme du geste, mélange homme et femme, mère et vieille fille

dans un même affaiblissement, dans un même tremblement.

La vieille femme possède en général peu de gestes, son bâton lui en tient lieu, et elle vit volontiers du souvenir de ses gestes d'autrefois.

Le chapelet et la prière sont désormais le cercle d'où elle ne sortira plus ; son geste ira toujours en tremblant davantage et en s'affaiblissant jusqu'à ce que, à son lit de mort, un dernier geste survive dans une lueur de raison lucide un instant apparue, geste net, précis, à la fois douloureux et sublime, celui de bénir ceux qui restent et qui pleurent, elle qui s'en va en souriant doucement dans l'éternel sommeil.

LES GRANDS HOMMES DEVANT LE GESTE

CEUX QUI N'ONT PAS EU DE GESTES — CEUX QUI N'EN ONT EU QU'UN
CEUX QUI LES ONT EU TOUS

NAPOLÉON — VICTOR HUGO — DE MOLTKE — BISMARCK
GUILLAUME II — GAMBETTA — THIERS — WINDHORST — DE MUN
FREYCINET — CAVAIGNAC — COCHERY — BARBEY — LOCKROY
BRISSON — ROUVIER — CLEMENCEAU
LES GESTES DE CEUX DU QUATRIÈME ÉTAT
LA SIGNATURE DES SULTANS

Une rapide revue du geste chez les grands hommes va nous montrer que là où l'acte existe, il n'y a pas place pour le geste. C'est une singulière chose, en effet, et qui frappe, que ce mépris des hommes vraiment grands pour le geste. Ceux qui ont *fait* et *agi* l'histoire, ne l'ont pas *gesticulée*.

L'histoire fourmille de gens qui n'eurent pas de gestes. Retenons-en deux tout d'abord : *Napoléon* et *Moltke*.

Napoléon ! ah quel mépris profond il eut, celui-là, du geste que pourtant il avait à grand'peine et à grande étude appris de Talma. Après qu'il se fut affirmé d'un rude et violent geste de maître saisissant lui-même sa couronne pour se la poser lui-même aussi sur son front, il ne gesticula plus, il agit. La main dans le revers de l'habit ou les bras derrière le dos, quelquefois croisés sur la poitrine, et c'était tout. L'attitude chez lui remplaçait le geste. Sur ce masque blafard et falot, pas un tressaillement non plus : l'immobilité absolue. Que ce fût Austerlitz, l'écrasement de la Russie et

de l'Autriche ; Iéna, l'écrasement de la Prusse, ou dans toutes ses campagnes l'écrasement du monde coalisé, c'est-à-dire la victoire, ou que ce fussent Champaubert et Arcis-sur-Aube, c'est-à-dire l'immortelle retraite où il battait l'ennemi, Waterloo enfin, la seule défaite, l'invasion, il ne remua jamais. Les Tuileries comme l'île d'Elbe, l'auréole comme la prison n'obtinrent pas de lui une simple contraction musculaire.

Immobile sur son cheval au milieu du flamboiement des combats, quand autour de lui un demi-million d'hommes vociféraient, gueulaient, *gesticulaient* la victoire, il restait impassible, dans la même attitude qu'à Sainte-Hélène, immobile sur son rocher. L'homme paraissait figé sur ses petites jambes courtes et dans son ventre devenu gros. L'œil sombre, enfoncé sous l'orbite profonde, vivait seul, avec je ne sais quoi de vague et de fatidique dans le regard, comme s'il avait pressenti, à longue échéance déjà, après la gloire, le malheur.

Une autre fois pourtant il eut encore un geste. A Iéna, pour crier victoire? non ; à Saint-Hélène, pour crier grâce? non plus, mais bien le jour où il fut père : alors l'homme de bronze se détendit.

Thiers nous a conservé ce geste dans l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, en racontant l'histoire du baptême du roi de Rome :

« Le lendemain 9, jour de dimanche, Napoléon, accom-
« pagné de sa femme et de sa famille conduisait son fils à
« Notre-Dame, l'église du sacre, et le présenta aux ministres
« de la religion.



NAPOLÉON

« Cent évêques et vingt cardinaux, le Sénat, le Corps « législatif, les maires des bonnes villes, les représentants « de l'Europe remplissaient l'enceinte sacrée où l'enfant « impérial devait recevoir les eaux du baptême.

« Quand le Pontife eut achevé la cérémonie et rendu le « roi de Rome à la gouvernante des enfants de France, « Mme de Montesquiou, celle-ci le remit à Napoléon qui, le « prenant dans ses bras et *l'élevant au-dessus de sa tête,* « *le présenta ainsi à la magnifique assistance avec une* « *émotion visible qui devint bientôt générale.* »

Victor Hugo, l'homme dont la vie pourrait aussi se résumer d'un mot et d'un geste : *Moi!* a bien saisi et fixé ce geste de l'empereur dans son admirable ode : Napoléon II.

> Et lui ! l'orgueil gonflait sa puissante narine,
> Ses deux bras jusqu'alors croisés sur sa poitrine
> S'étaient enfin ouverts !
> Et l'enfant, soutenu par sa main paternelle,
> Inondé des éclairs de sa fauve prunelle,
> Rayonnait au travers !

Le père avait vaincu l'invincible empereur : Un sentiment humain, un seul et le geste s'était montré.

Ce geste, de Moltke qui savait se taire en sept langues, ne l'a même pas eu.

Tandis que Napoléon, tout à son acte génial, immense, surhumain, méprisait cette chose humaine, le geste, de Moltke, lui, n'en soupçonna même pas l'existence.

Le geste ! eh à quoi bon? est-ce que cela est mathématique? est-ce que cela peut servir dans l'art de la guerre?

Ouvrons les mémoires de 1870 du feld-maréchal prussien : ils ne contiennent pas une phrase, pas un mot qui se puissent accompagner d'un geste ou qui en provoquent un.

Lisons par exemple comment s'est faite l'union du Sud avec le Nord de l'Allemagne contre nous et comment tout cela a été mobilisé?

« *Après que l'Autriche eût été exclue de la Confédération germanique, la Prusse en avait pris seule la direction ; elle avait préparé une union plus intime avec les États de l'Allemagne du Sud.*

« *Chaque année, la mobilisation de l'armée de la Confédération du Nord avait été élaborée à nouveau et adaptée à la situation du moment ; toutes les dispositions la concernant étaient prises en commun par le ministre de la guerre et le grand état-major. Toutes les autorités civiles et militaires étaient tenues au courant des choses qu'il importait qu'elles sussent. De plus, les chefs des états-majors du Sud étaient venus à Berlin, et dans des conversations intimes on était tombé d'accord sur certains points essentiels.*

« *Du moment que l'entente s'était faite, on put prendre les dispositions qu'elle rendait nécessaire. Pour tous les corps de troupe, on élabora le plan des transports et les tableaux de marche, on fixa à chacun d'eux le lieu d'embarquement, le jour et l'heure du départ, la durée du voyage, les stations de repos et le point de débarquement. Dans la région où devait avoir lieu le point de concentration, les cantonnements étaient nettement délimités par corps d'armée et par divisions ; l'on avait en outre préparé l'établissement de magasins. Aussi, quand la guerre éclata réellement, il*

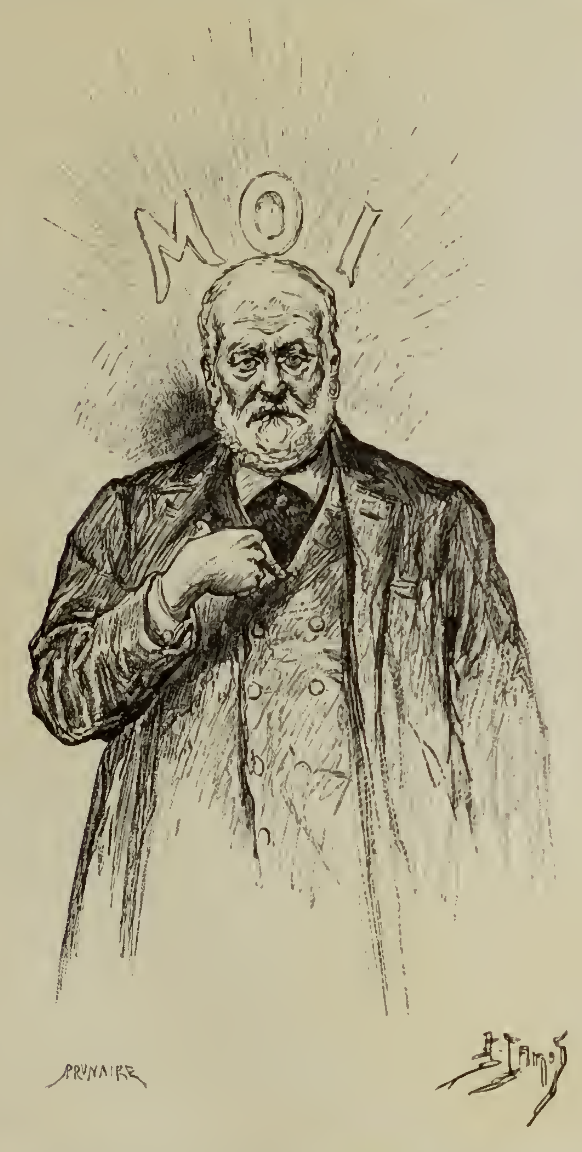
suffit que le roi signât un ordre pour que cette vaste mobilisation suivît son cours, sans que rien vînt l'entraver. On n'eut pas besoin de modifier en rien les dispositions qu'on



avait prises, on n'eut qu'à exécuter ce qu'on avait mûrement pesé et préparé d'avance. »

Y a-t-il un geste, une lueur, un trait de plume plus large dépassant l'autre, un mouvement spontané, quelque chose enfin dans cette période de vingt-cinq lignes qui met deux

millions d'hommes sous les armes? Non, rien! Pas un cli-



quetis de sabre, pas un bruit de mors mâché, pas un ébrouement de cheval!

Il ne méprise rien, celui-là, il n'est pas surhumain ou simplement génial, il fait de grandes choses d'une façon étriquée ; aussi n'a-t-il eu ni envolées, ni défauts, partant pas de chute.

Bazeilles brûle, Balan brûle, le calvaire d'Illy est jonché des cadavres de la garde royale ; dans l'action, pas plus que dans l'écrit, Moltke ne bouge.

— Combien d'hommes tués dans les escarmouches préliminaires ? Six mille ? C'est le moment de commencer la deuxième partie du mouvement tournant ; d'ailleurs il est très précisément cinq heures trois minutes du matin et, sans un geste, en vertu seulement d'une *directive générale* de la veille, à cinq heures trois minutes du matin le prince Georges de Saxe porte en avant une avant-garde de sept bataillons depuis Douzy, qui à sept heures pénètre dans la Moncelle ; à dix heures, la garde prussienne atteint le cours supérieur de la Givonne, pendant que quatorze batteries du XIe corps prennent position au sud-est sur les hauteurs de Menge ; à cinq heures du soir, enfin, les Allemands se rendent maîtres de la forêt de la Garenne ; tout est fini. Nous sommes enveloppés. De toutes parts l'artillerie crache ses schrapnels sur nous.

Pendant ce temps, la France agonisante a eu un dernier et suprême geste, un acte d'héroïsme inoubliable que sa cavalerie a fait simplement.

Pour sauver l'honneur, les preux sont entrés dans la fournaise dont ils savent qu'ils ne doivent plus sortir, arrachant au vieillard, au futur empereur allemand qui les regarde des hauteurs de Fresnois, un geste qu'il ne peut retenir et, un cri : « *Ah ! les braves gens !* »

Ah! oui, les braves gens!

Pendant ce temps, Moltke a-t-il fait un geste? Non. Pas plus qu'au moment où le général baron Reille monte la colline à la rencontre du roi de Prusse pour lui remettre la lettre autographe de l'empereur traitant de la capitulation.

La peinture allemande nous a conservé ce moment et ce geste en une grande toile dans le mur de la salle du premier étage du musée de la guerre à Berlin, unter den Linden.

En haut de la colline, le groupe des officiers prussiens du grand état-major est là. Un peu en avant, le roi ; derrière lui, à sa gauche, le Kronprinz, puis Bismarck, enfin les officiers, tous raides, droits, gommés, sanglés dans leurs tuniques dont le col leur enserre le cou, les yeux fixés sur ce général français, aux cheveux blancs coupés ras, qui gravit vers eux, les jambes molles dans ses pantalons basanés, l'attitude surbaissée de l'homme qu'une douleur contenue étreint. La main gauche le long du corps tient le képi et la cravache ; de la main droite, il tend la lettre qui contient la destinée de 180.000 braves gens! Le geste et l'attitude du général français sont bien ceux du vaincu devant le vainqueur, non sans noblesse ni sans fierté.

Mais tout cela est pâle et flou.

Est-ce intention du peintre, ou seulement impression de celui qui regarde, surtout s'il est Français? Mais un coin du tableau active et fascine le regard. Au loin, dans un nuage de fumée bleue du canon, Bazeilles brûle, et sur ce fond une silhouette d'homme se profile, immobile, la main sur le pommeau de l'épée, debout.

Il n'a ni un geste, ni même un regard pour le vaincu.



DE MOLTKE



BISMARCK

celui-là. Sous sa forte perruque rousse qui vieillit ce vieillard au lieu de le rajeunir, à travers les rides profondes qui sillonnent et entaillent sa face glabre, percent deux yeux bleu faïence, secs et froids, dont le regard est perdu dans la pensée mathématique.

Sedan? un coin seulement de la victoire! Moltke déjà pense plus loin ; et ce profil perdu, qui grimace bien qu'immobile, rappelle, n'était le costume moderne de l'homme, celui de Frédéric II le Grand.

Ah, il faut un grand courage pour parcourir complètement ce musée de la guerre, de Berlin, dans la cour duquel nos canons sont symétriquement rangés et dans une salle duquel aussi nos places fortes de la frontière sont figurées en relief, et c'est un douloureux calvaire pour un Français. On en sort les mains froides, la gorge sèche, le cœur étreint, les yeux gros de larmes avec l'envie folle qui vous déborde de crier dans un geste de rage : « Oui, mais vive la France, tout de même. Vive la France! »

A la porte, un autre spectacle vous saisit : la parade prussienne passe, avec son pas méthodique, compassé, le pied dans le pied, la jambe dans la jambe, raide et sec ; et, parmi le bruit strident du fifre qui l'accompagne de ses notes criardes, toujours il retombe, lourdement et sourdement, de la même façon, à des intervalles chronométriques, sur le sol. Quand on le regarde, c'est une véritable obsession.

Tout le long de la guerre ils ne l'ont jamais abandonné. A Wœrth, la mitraille en face ; à Coulmiers et à Châteaudun, la mitraille dans le dos, partout et toujours, marchant en avant ou reculant, ils l'ont gardé. Ah, ce pas de parade du

Prussien ! Tout ce peuple est là, taillé dans du bois avec une hache, hiérarchisé, militarisé, au pas de parade du haut en bas. Ce peuple n'a que le pas ; comme Moltke, il n'a point de gestes, il ne s'en doute et ne les connaît pas.

L'autre n'a pas eu de gestes non plus. Non, comme Napoléon, qu'il les méprisât, ou comme Moltke, qu'il les ignorât, mais ils les craignait. En bon Prussien qu'il était, Bismarck ne craignit que Dieu... et le geste : Ce colosse de toutes les audaces est un timide au fond.

Et cependant, au cours de sa jeunesse, pendant qu'il était étudiant, *fuchs*, combien ne gesticulait-il pas dans les *kneipen*, reître, soudard, boxeur et sabreur, sans oublier le geste du buveur, qu'il multipliait tout le long du jour et de la nuit le verre en main.

A cette époque, il avait tous les gestes... grossiers ; mais dès qu'il fut Bismarck, il les a tous perdus. Le reître est devenu balourd.

Qui l'a vu une fois au Reichstag ne l'oublie plus.

Son Excellence le chancelier de l'empire a la parole, disait de sa voix grêle de vieux à lunettes, le président von Franckenstein ou von Wedell-Piesdorf.

Alors tout le monde se taisait dans la grande salle du Reichstag de l'empire. Un bruit se faisait de molettes d'éperon et de cliquetis de sabre, et l'on voyait se lever à sa place l'homme le plus populaire de l'Allemagne, le fondateur de l'empire, le géant dans son costume historique de cuirassier blanc.

Les chambres prussiennes et allemandes n'ont pas de privilège, le soldat y reste soldat et y garde son uniforme et

ses armes. Avant d'être Allemand et chancelier, Bismarck était en effet Prussien et par conséquent soldat.

L'homme debout paraissait plus grand encore que la réalité, semblant écraser la barre de son poids.

Puis il commençait lentement et comme en balbutiant, branlant doucement la tête ainsi qu'un ours, cherchant ses mots, entrecoupant ses phrases de hum! hum! graillonnés, la mémoire puis la parole semblant lui faire défaut à la fois. Alors il s'arrêtait, la lèvre inférieure pendante et tremblotante, tandis que la tête branlotait toujours.

Cependant, le voilà reparti, la voix plus sombre, la parole plus saccadée, paraissant maintenant avoir pris comme point de mire l'officier de garde à la porte, qu'il fascine, que le regard colle au mur, le monocle incrusté dans l'œil, raide et sans geste, figé. Mais il hésite encore, et pendant qu'il parle, sa main gauche est comme cramponnée à la poignée du sabre qu'elle étreint, tandis que par derrière la main droite fouille et farfouille machinalement dans la petite poche de la tunique et semble y chercher pour s'éponger le front, d'un geste machinal aussi, un mouchoir qui n'y est pas.

L'allure de l'homme est vraiment grotesque, on dirait une bête en cage ou un écolier pris en défaut.

Mais voilà qu'il a saisi l'idée : le mot heurte le mot, maintenant la physionomie, jusqu'alors lourde, s'éclaire, le sourcil se hérisse et la tête se relève, légèrement rejetée en arrière, en même temps que le buste se redresse. La première partie du discours est terminée : elle a servi à étaler des chiffres, à réfuter des objections ; elle est banale, la pose de l'orateur aussi.

Voici, en effet, qu'à son tour il attaque, il s'anime, le voilà qui vient de lancer à la face de l'opposition une de ces grosses et lourdes plaisanteries, une de ses énormes grossièretés qui lui sont familières et caractérisent en quelque sorte son talent oratoire ; le rire bruyant de ses partisans retentit à travers la salle et des applaudissements éclatent, mêlés à quelques murmures, aussitôt réprimés par la crainte et le respect.

Pendant ce temps aussi, la houle des têtes des membres du Reichstag et du public des tribunes s'est, comme une gigantesque vague, ondulée, les cous sont plus tendus encore dans sa direction pour mieux entendre et mieux écouter.

Lui, il a pris un temps. Ah ! il sait bien qu'il les tient, tous tant qu'ils sont ; bon ou mauvais son discours passe, et d'avance le vote lui est acquis.

Encore quelques mots et la péroraison arrive, maintenant il parle de la politique de sang et de fer, la sienne : *Politik von Blut und Eisen*, son quatorzième verre de vin de la Moselle est avalé. Une dernière insulte, un dernier gros mot, puis arrive aussi le seul geste, toujours le même, le bras droit tendu, la main énorme, velue, crochue, aux doigts à demi fermés comme une serre d'oiseau de proie : il veut, il prend, il tient, rien ne lui résiste. Son dernier mot, qui s'est accompagné du geste, a été : *Gewalt geht vor Recht !*, la force prime le droit ! . . . .

. . . .

Maintenant, il est tombé et, dans sa chute, s'est cassé *l'acte*, aussitôt *le geste* a reparu. Le grand artiste, qui tenait la scène du monde, est devenu marionnette ; le premier rôle

s'est établi professeur de déclamation en province, l'ours s'est transformé en singe. Au lieu de faire trembler maintenant, il fait rire..... ou fait pitié. L'homme de 1870 paie durement sa dette en 1890, et c'est justice, le mot est de lui : *Pas de grâce pour les vaincus !*

Bismarck n'a pas été remplacé. A sa place se dresse, silhouette mal esquissée encore, l'empereur, un jeune homme qui n'a qu'un bras. Dans cette condition, que dire de son geste? rien encore. Il est malaisé à suivre, on le conçoit, et à deviner. Acteur ou marionnette? tel est le dilemme. L'avenir le dira.

Il nous préoccupe moins d'ailleurs à présent : la France est prête et répondrait aux gestes par des actes. Polichinelle ou ogre, artiste ou cabotin, chancelier ou empereur, d'où qu'ils viennent, les gestes ne lui font pas peur.

Du militaire maintenant, tombons dans l'homme politique, dans le bavard, dans l'orateur et restons-y un instant en prenant comme types : Gambetta, Thiers, de Mun, pour la France, et Windhorst, chez les Allemands.

Au contraire des précédents, Gambetta les a eu tous, les gestes. Dame, c'était là sa profession et de quoi il vivait. Il était le résumé, la synthèse vivante de notre époque, où le geste et la phrase remplacent l'acte.

Je le vois encore, jeune et maigre, l'année d'avant la guerre, en 1869, posant sa candidature à Marseille et tenant sa première réunion publique à l'Eldorado.

Je le vois et je l'entends encore, enflant la voix, les deux poings tendus en avant dans la période terminale de son

discours, grondant avec cet organe sonore qu'il possédait déjà : « *On prétend que la démocratie est inapte au gouvernement et moi je prétends que la démocratie seule est apte à gouverner.* » Et ses deux poings s'abattaient sur la table qui servait de tribune dans un geste à la fois puissant et faux.

Mais ça y était tout de même. De toutes parts les bravos éclataient, les chapeaux volaient en l'air au bout des bras, et c'était une griserie de liberté politique longtemps comprimée qui remplissait cette salle de théâtre, où sur la scène, entre les décors, c'est-à-dire bien à sa place, l'homme public, le comédien, apparaissait au peuple, pour la première fois se révélant.

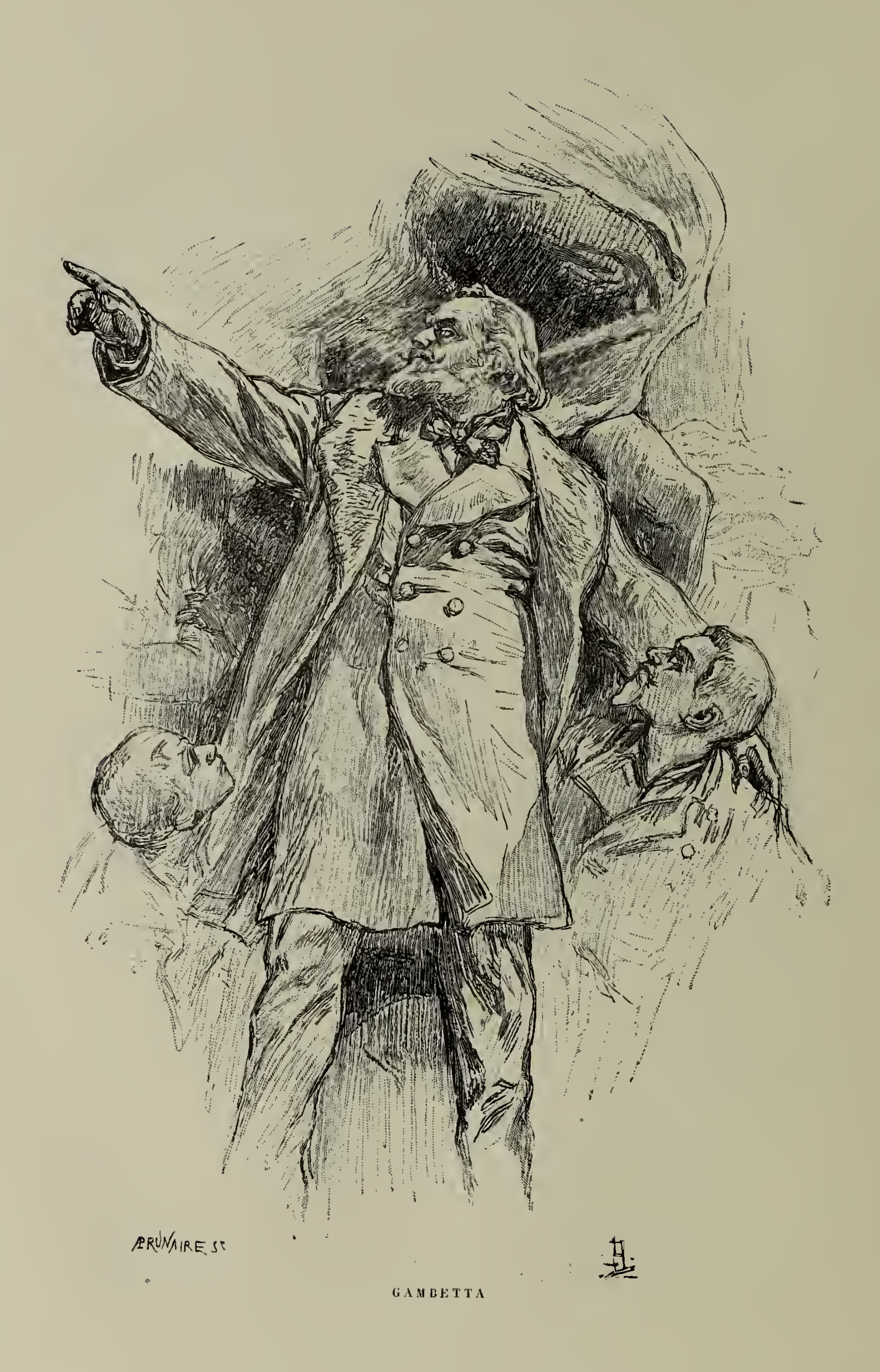
Il enfonça de 4.000 voix de majorité son concurrent, de Lesseps, le candidat de l'impératrice, et tout cela grâce au geste, peut-être à sa phrase, moins cependant à cette dernière, car dans le Midi, ce pays par excellence du geste, celui-là seul est bien compris et prime tout.

Plus tard, j'ai revu Gambetta à Bordeaux, engraissé et déjà vieilli. Le poids de la Défense nationale que, tout entier, il portait sur ses robustes épaules, semblait peser matériellement sur ses bras un peu courts, aux grosses mains.

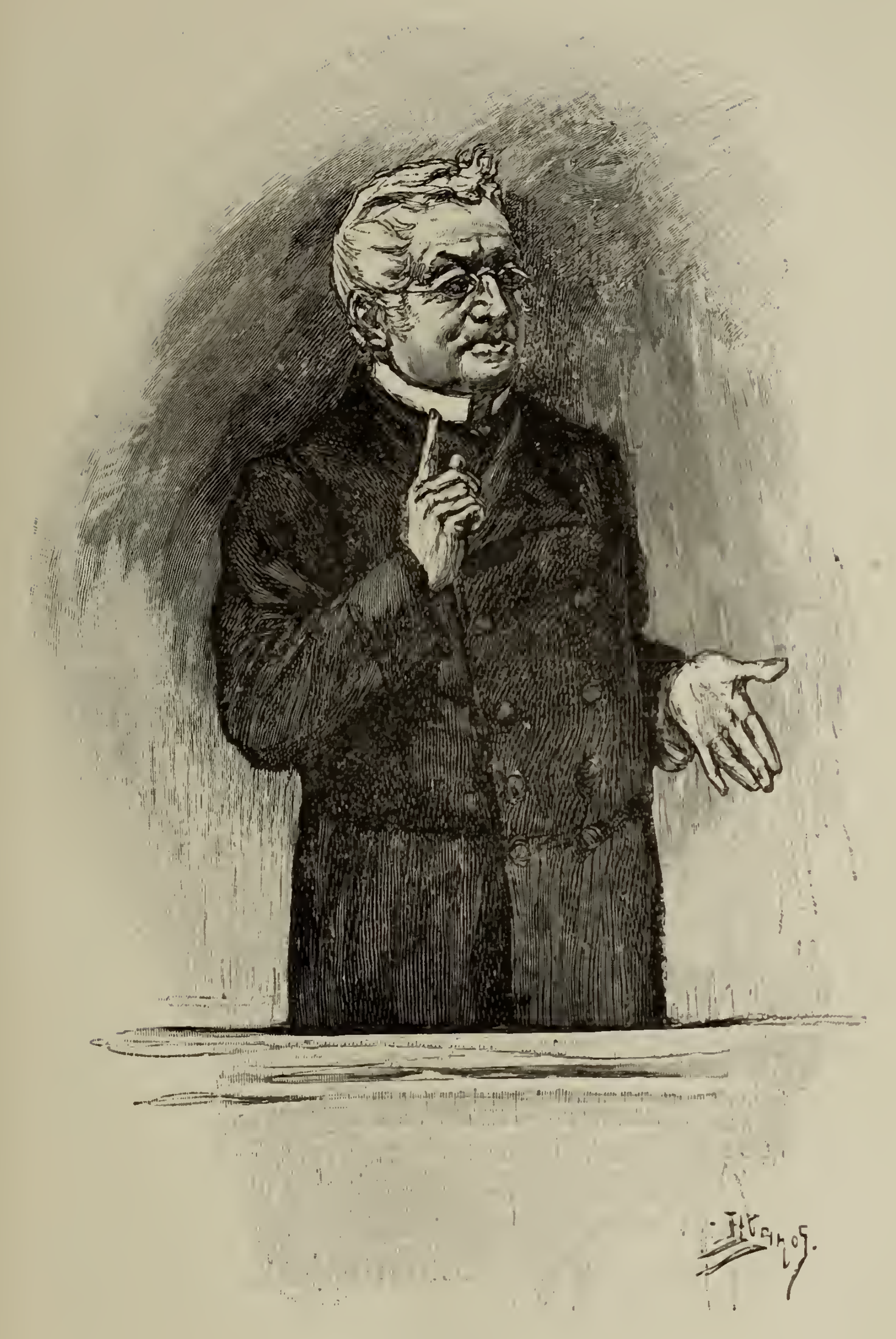
Il ne gesticulait plus, il agissait. A cette époque il fut réellement quelqu'un et grand, personnifiant la devise : Honneur et patrie.

La France et l'ennemi lui ont rendu justice.

Mais ce fut une lueur et le geste reparut sitôt après. La statuaire l'a saisi et traduit après sa mort dans le geste que l'imagination lui attribue et qui est devenu classique. Mais



GAMBETTA



THIERS

si elle l'a traduit dans la statue de la place du Carrousel, on peut dire aussi qu'elle l'a trahi en lui donnant un geste théâtral, forcé, ampoulé, faux, absolument contraire à sa pensée et à son *mot.*

Grâce à ce geste agaçant dans la direction de l'Est, *il en parle toujours et semble n'y penser jamais*, alors qu'au contraire *toujours il y pensa et n'en parla jamais.*

La statue insulte l'homme et rapetisse le patriote. Gambetta méritait mieux que cela. De l'œuvre et de l'homme, il ne reste aujourd'hui qu'un geste....., malheureusement pour lui, malheureusement peut-être aussi pour nous.

Du grand patriote français de notre époque, descendons au petit patriote, à Thiers.

Singulière fortune que celle de cet homme chez lequel tout était petit, même ce qui était grand. Petite voix, petit geste, voilà ce qui caractérisait celui qu'on a appelé le *sinistre vieillard* après l'avoir appelé *Foutriquet.*

Sa vie politique s'est passée à faire de petits ministères et à les défaire par de petites combinaisons; après avoir défait des ministères de rois, il a défait les siens propres et s'est enfin défait lui-même lorsqu'il a été..... roi.

C'était le type du bourgeois; l'homme privé en a eu au demeurant, dit-on, tous les vices.

Il a fait une œuvre grande, *écrite*, l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*; une plus grande, *faite*, la libération du territoire. Celle-là il l'a faite petitement, et on la lui contesterait, ainsi que le titre de libérateur, sans Gambetta qui, dans une séance mémorable de la Chambre, désormais fixée par la chromolithographie, ne l'avait d'un geste désigné pour tel.

Un petit homme aussi, aux petits gestes, que le hanovrien Windhorst ; mais il croyait à quelque chose, et c'est ce qui a fait sa force.

Comme Thiers, il était petit et laid, plus laid même, une vraie figure de grenouille, et montait sur un tabouret quand il parlait.

Mais quels gestes! ils sont restés légendaires en Allemagne et au Reichstag ; il a été l'adversaire le plus redoutable de Bismarck.

Il fallait le voir aux séances mémorables du *Culturkampf*, campé sur son escabeau, face à face avec le géant. Alors sa voix aigre égrenait ses notes aiguës dans le silence de la grande salle, et tandis qu'il parlait, ses deux petites mains s'agitaient constamment. De vrais gestes de marionnettes, étriqués et courts ; mais comme il vous pelotait l'*autre*, comme il vous le pinçait au bon endroit, le regardant toujours bien en face, pendant que l'autre roulait ses gros yeux et hérissait ses trois légendaires cheveux.

Ah ! la belle lutte de David contre Goliath ! Le petit roulant le gros. Il le roulait, le roulait, semblant le prendre dans ses petites mains, l'envelopper, l'enfermer dans ses petits gestes, comme l'araignée qui tisse et enserre le gros bourdon dans ses fils, les uns aux autres surajoutés. Et Bismarck suait, soufflait comme un bœuf, comme un ours pris au piège. Enfin, la voix se faisait plus aigre, les notes s'élevaient, tandis que scandant le débit, les mains se dressaient en forme de coupes, semblant prendre le géant, l'élever en poids, puis, tout à coup elles s'ouvraient, et, après un dernier sarcasme, le laissaient comme retomber anihilé, écrasé, vaincu.

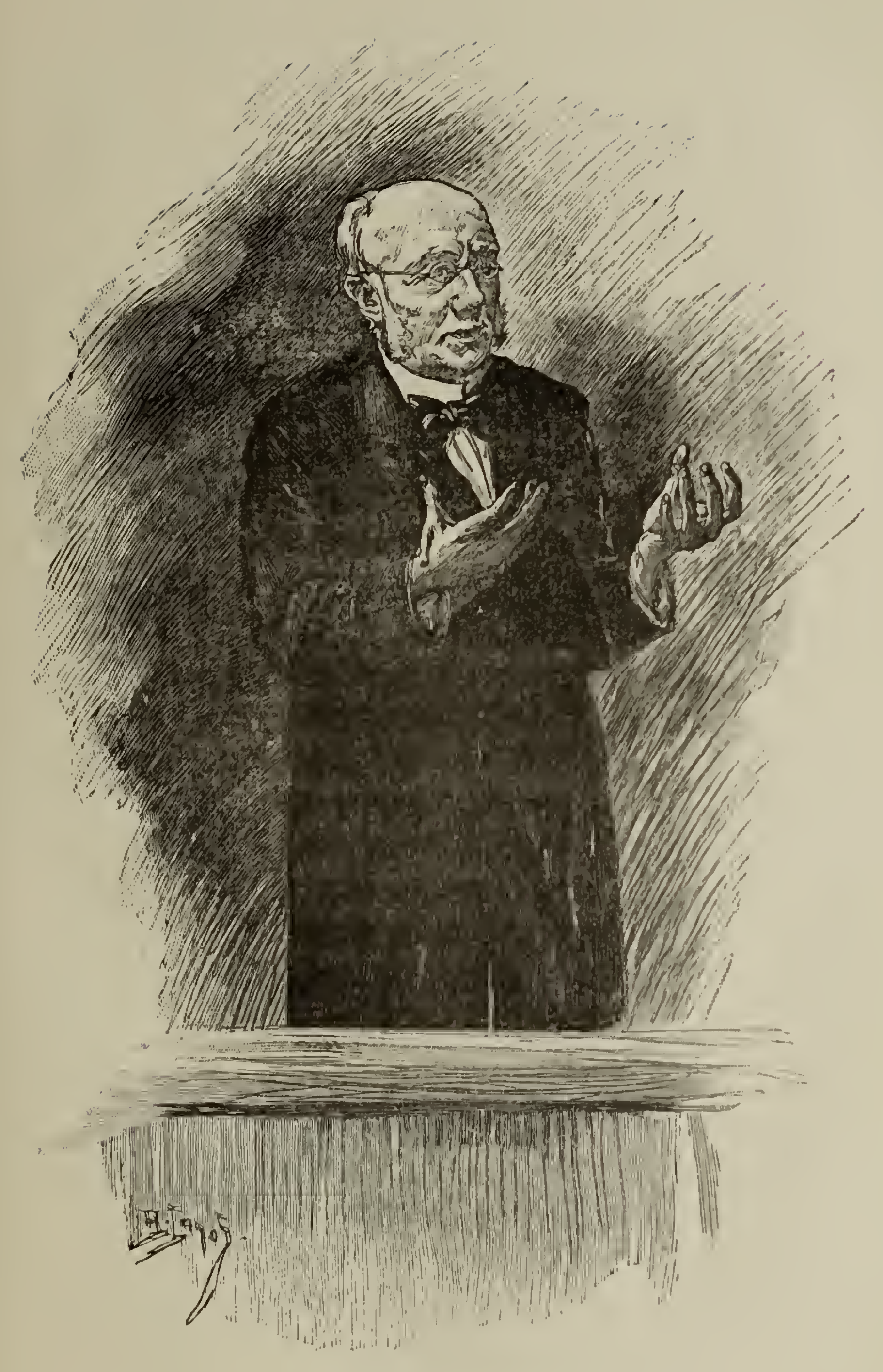
L'illusion était complète.

Et de fait, avec ses petites mains et ses petits gestes, Windhorst a mené le Hanovre, mené la Prusse, mené l'Allemagne, mené le Pape et traîné l'*autre*, qui se débattait en vain à Rome, en passant, quoi qu'il en eût dit, par Canossa.

En complète opposition avec Windhorst, quoique dans le même ordre d'idées politiques et sociales (tous deux se connaissaient d'ailleurs bien), un grand orateur français mérite d'être classé au nombre des gens qui n'ont pas de geste : de Mun. Celui-là est quelqu'un par le caractère et l'idée. Droit à la tribune, comme il l'a été au combat, sanglé dans sa redingote boutonnée, il parle lentement, posément. La voix est chaude, bien timbrée, et sans efforts, avec un seul geste étroit et gauche, fait avec la main droite qui, le coude restant collé au corps, s'élève lentement avec l'avant-bras, puis s'abaisse ; il remue, surtout quand il parle armée ou socialisme, la Chambre entière, même ceux qui ne pensent pas comme lui.

Avec de Mun, le débat grandit, s'élève ; la pensée est servie par une phrase impeccable et le geste, tout faux qu'il est, ne parvient pas à l'amoindrir ni à en diminuer l'effet. En l'écoutant, on pourrait se croire encore aux belles discussions de jadis.

Puisque nous tenons la Chambre des députés et cette admirable tribune française, si grande dans l'histoire du monde et que de si grands noms ont illustrés, évoquons seulement la silhouette des Danton, des Mirabeau, des Lamartine, des Berryer, presque même, en le disant vite, des Jules Favre,



WINDHORST

de tant d'autres encore, grands par la pensée, l'éloquence, le geste, pour en arriver tout de suite à leur menue monnaie d'aujourd'hui. Grattons le bloc et examinons-en les morceaux ou les fêlures.

L'éloquence et la grandeur ont depuis longtemps disparu de notre tribune avec les caractères. Là encore, tout s'est rapetissé, amoindri. Le geste, d'ample qu'il était, de large, est devenu étriqué, étroit; à la *grande envergure*, accompagnant les pensées élevées a succédé le *petit empan* des vétilles, des affaires; le petit coup de patte s'est substitué aux grands coup d'ailes de jadis.

Trois gestes caractérisent plus particulièrement l'éloquence de nos tribuns du pont de la Concorde, esquissons-les.

Le premier pourrait s'intituler : *le geste polytechnique*. Il est anguleux, rectangulaire, tangentiel et sec. Il dénote un suprême dédain de l'opinion publique, une foi inébranlable dans l'infaillibilité de l'École d'où il sort, encore plus dans celle de la personnalité. C'est une amplification du geste *moi*, l'arpège de l'egotisme. Il coupe, il taille, il rogne, raide et net, et semble dire : *Je vous ordonne de me croire*.

Ingénieurs ou ingénieux, ce qui est plus rare, tous l'ont quand ils sortent de polytechnique. Ses représentants à la Chambre sont : de Freycinet, Cavaignac, Cochery, pour n'en citer que trois.

Voyez, en effet, de Freycinet à la tribune, il n'a qu'un geste. Sa main gauche, tandis qu'il parle, fauche à petits coups secs, au niveau de la table; il écarte comme par petites brassées, d'un air dédaigneux et avec un certain automatisme, les arguments qui l'embarrassent, qu'il ne peut

réfuter, et, tout le temps du discours ministre, la faux polytechnique continue son tac-tac.

Avec Cavaignac, c'est autre chose, l'homme est piqué dans une attitude demi-napoléonienne, qu'accompagne un geste, toujours le même.

Le bras gauche immobile est derrière le dos, tandis que le droit, étendu, l'index en avant, comme l'autre à Cherbourg montrant de toute éternité l'Angleterre, indique un point fixe, toujours le même aussi, le fait, l'idée, sur laquelle tout se concentre et dont il ne sortira plus. Tout l'homme est bien dans ce geste, l'intelligent et entêté laborieux, avec je ne sais quoi peut-être aussi de fatidique dans l'avenir.

De Freycinet fauche et Cavaignac pointe ; quand à Cochery, il coupe.

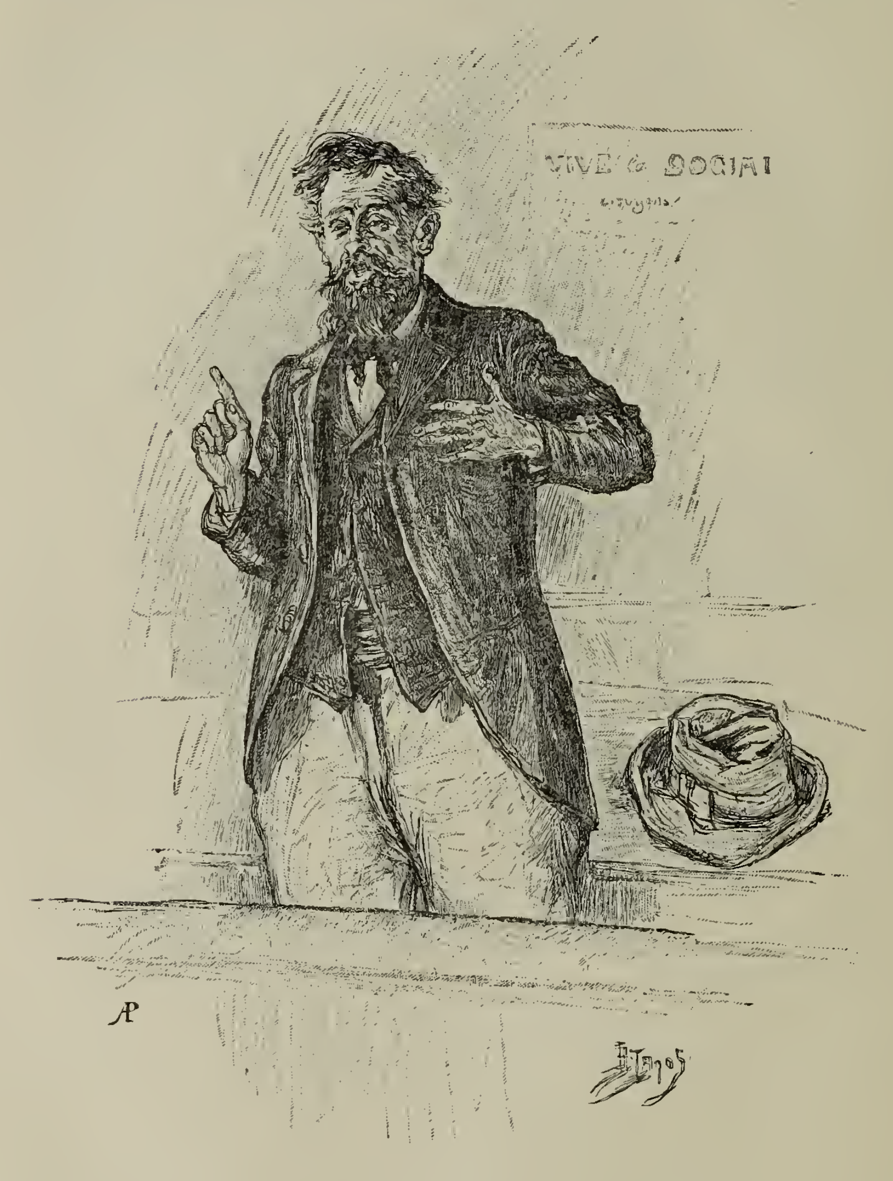
Parlerons-nous de Cochery, le geste désagréable par excellence à la tribune? Celui-là, c'est une véritable horripilation.

L'idée est fausse, la voix qui parle fausse, le geste polytechnique lui-même faux. Il tranche sans cesse, débitant par morceaux ses aphorismes, ses équations parlementaires, par termes mathématiques, et, tandis qu'il parle, sa main coupe l'air sans s'arrêter un instant. Pour débiter ses tranches oratoires, il coupe net et sec, mais coupe faux, en travers, en biais et pas droit.

Entre le geste polytechnique et le geste d'affaires que nous allons esquisser, s'en placent deux autres : le geste funèbre, tumulaire ou mortuaire, nous avons nommé Brisson.

Quelle désolation que la vue de cet homme ! Sa place est tout indiquée au Sénat, le cimetière du geste. Écartons cette image lugubre et dessinons Lockroy.

On devrait le classer, celui-là, parmi les malades du



Le sublime.

geste ; sa place est dans un musée d'hôpital.

Chez Lockroy le geste est, en effet, un perpétuel tremblement. Qu'il affirme ou nie, toujours il tremble, et quand



Le geste du bossu.

il a fini son discours, sa période, voire sa phrase, il s'affaisse, s'écroule contre le dossier de la tribune, en proie à un tremblement ininterrompu. On croirait qu'il va se trouver mal. Ce tremblement dure chez lui quelquefois, lors de ses grands

discours, trois ou quatre heures ; cette fois on le croit épuisé, malade, mort, il va rendre l'âme ?

Non. Ce n'est rien, le tremblement recommencera demain.

Alcoolique ou névrosé ? Dilemme, problème, comme eût dit Victor Hugo.

Après le geste polytechnique vient le *geste d'affaires*, représenté par Rouvier.

A la tribune d'abord Rouvier joue du lorgnon; puis, d'un air bonhomme, pose ses deux mains sur la conscience de l'homme d'affaires, le ventre ; enfin, après un temps d'hésitations, les deux mains se rejoignent, se recroquevillent au bout des bras qui s'agitent en un va-et-vient au niveau de la table en forme de cuillère, comme pour brasser des affaires ou des billets bleus.

C'est un geste gras, mou, d'homme gros, sans muscles, geste qui enveloppe, développe et finalement ramasse et qui est la caractéristique du financier.

Un mot sur Barbey ou le *geste protestant*. Grand manitou de la secte, Barbey prêche, il melliflue d'un geste pudique et doctrinaire comme un pasteur. Il y a une polytechnique chez ceux-là aussi. Pendant que juifs et catholiques se mangent le nez, eux gouvernent. Bertrands parmi un peuple de Ratons.

L'homme dont le geste mérite certainement une mention spéciale, c'est Clémenceau. Celui-là est polychrome et difficile à saisir.

Sa dominante est le félin, le tigre plutôt que le lion.

Il ne prévient jamais qu'il va parler; il ne s'est pas fait inscrire, personne ne pense encore à lui, le débat est calme, se traîne presque, s'alanguit ; lui, pendant ce temps, l'œil et

l'oreille aux aguets, se faufile, derrière son banc ; il guette, sa proie est là.

Tout à coup on entend son premier miaulement, doux, il a demandé la parole ; puis, aussitôt une ombre s'est profilée, un corps a sauté, houp ! d'un bond, franchissant les escaliers, sur la tribune. Il n'y monte pas, il s'y élance, il y bondit comme un félin.

Un moment cependant l'homme semble se montrer, les mains dans les poches, dans un sans-gêne voulu ; un instant il se penche à mi-corps sur la tribune, tout en dehors, comme un guignol affalé, mais c'est là un exercice d'assouplissement pur et simple ; tout de suite le félin reparaît, il va en avoir l'aisance, la souplesse, le charme, aussi la cruauté.

Les premiers coups sont secs, froids, d'une excellente langue et très châtiée, sûre d'elle-même, le croc ne se montre pas encore. C'est le charmeur. Et vraiment il y a du charme en lui, cruel peut-être et inexplicable, mais que l'on subit à son insu. Cependant un froid s'est fait, subit, la victime a pâli à son banc. Aïe ! c'est le premier coup de dent, suivi d'un petit geste, comme de patte ; il est porté délibéré, mais à fleur de peau encore et le morceau n'a pas encore été entamé. L'autre a cependant déjà pris le goût du sang. Alors le débit qui était très net se précipite encore sans rien perdre de sa netteté ni de sa concision, le mot arrive juste, mais le coup de croc aussi, toujours suivi du petit geste. Le drame de la tribune va se précipiter maintenant. Quelques instants encore il pelote sa victime, du bout du geste griffé, puis, tout à coup, en deux coups de dents, l'étrangle à la gorge. C'est fini.

Un ministère gît par terre, pantins auxquels il a cassé le geste, ministres dont il a cassé les reins comme à des rats.



Le geste autoritaire.

Alors il ne flaire même pas le cadavre et, du même bond de chat, le tigre se profile et disparaît.



MAHOMET II A BYZANCE

Regardez bien Clémenceau, la tête répond au geste, elle est fine avec sa moustache de félin, petite, hérissée ou tombante ; le front est haut, intelligent, l'œil fascine, la mâchoire inférieure petite est néanmoins puissante et fuit un peu : on y devine le croc.

Ne quittons pas la tribune ni la Chambre, sans signaler l'automate du geste, le président. C'est lui qui, les jours d'orage, *motos prestat componere fluctus*. Son *quos ego* des grandes séances se compose de trois gestes : celui du coupe-papier, celui de la sonnette, celui plus solennel enfin et plus grave du chapeau.

Ces gestes ne sont pas inhérents à l'homme, ils appartiennent à l'État.

Et maintenant passons, comme dit Gavroche, l'irrespectueux contempteur de toute politique, tout ça c'est de la silhouette de geste, c'est de la raclure de conventionnels.

Nous en avons fini avec les gestes des grands hommes du passé et de l'heure présente. Voyons ce que nous réserve l'avenir.

L'étude du geste démocratique sera courte, non qu'elle ne soit pas intéressante, mais il n'est encore qu'à son aurore sociale, donc mimique. Essayons de le fixer tout de même et présentons l'homme du Quatrième État. Regardez-le, toute son allure est un geste, il ne *vient* pas, il s'*amène*, dégingandé, dandiné, grasseyant, traînant ses savates, faubourien des jambes, de l'accent comme des bras, minable en son accoutrement.

« Citoillliens ouverrrriers! dit-il, et, tout de suite, son poing droit se tend en avant comme une menace perpétuelle

à je ne sais quelle bourgeoisie crapuleuse dont là-bas il entrevoit la silhouette ; puis, il ajoute : « Des borrrgeois, en faut pus ! » Alors il a tout dit. Le poing gauche à son tour s'élève à bout de bras et menace. De ces deux gestes il ne sortira pas.

Celui-là encore c'est le bon soc, le niguedouille, celui qui se fera tuer au besoin et, en tous cas, *écopera* toujours. Derrière-lui et dans l'ombre, saisissons vite deux silhouettes :

La vieille barbe, onctueuse, bafouilleuse, pontifiant, sale, crasseux, théoricien et praticien de l'absinthe ; puis *le sublime*, deux graines d'édile ou de député. Tous deux vivent sur le dos de l'autre et le poussent en avant.

Des deux, le premier tremble perpétuellement, l'absinthe en lui a tué le geste ; quant au second, il s'abstient prudemment de gesticuler, laissant ce soin au chabanais, au grotesque, au bossu social, l'inévitable bossu de toutes les réunions publiques, rabougri de caractère comme de squelette, avec ses gestes tors, ankylosés, coxalgiques et qui parle toujours de *marcher droit*.

Nous en avons fini. Dans un autre chapitre, aux gestes professionnels, nous passerons en revue toute la grande famille de l'honnête, loyal et bon ouvrier français. Nous le montrerons robuste et sain d'esprit et de corps, de force et de geste, et tout à son travail.

Un geste historique maintenant encore pour terminer.

Nous sommes à Sainte-Sophie, de Constantinople, la merveilleuse église, la première basilique, dédiée jadis par Constantin le Grand à la sagesse Divine, Αγια Σοφια !

Les Turcs, conduits par Mahomet II, qui assiégeaient la

ville, viennent de franchir les remparts, le dernier jour de Byzance a sonné, tragique et sauvage, d'où Stamboul naîtra. La ville est envahie. A cette nouvelle, une multitude affolée accourt, s'enferme dans l'église comme un lieu d'asile. Mais les lourdes portes de bronze tombent, à leur tour, enfoncées, arrachées de leurs gonds.

Cimeterre au poing, les hordes barbares des asiatiques s'élancent, égorgeant, massacrant tout en un instant. Mahomet II et son escorte de vizirs et de janissaires, sont dans le sang et les cadavres jusqu'au poitrail du cheval. Alors, le grand guerrier s'arrête un instant dans le massacre et fait un geste.

Il plonge dans le sang sa main droite tout entière, puis, dressé sur ses étriers, il élève le bras en l'air et trace sur un des piliers massifs de la voûte une large croix de sang au-dessous de laquelle, comme prise de possession et pour bien affirmer sa conquête, il applique sa main, en clamant à la face du monde catholique vaincu, la profession de foi de l'Islam : *La illah il Allah, vé Mohamed réçoul Allah.* Il n'y a d'autre Dieu que Dieu et Mahomet est le prophète de Dieu !

Ce geste du vainqueur musulman est resté depuis et a formé la signature des sultans.



La signature des sultans.

LE GESTE HIÉRATIQUE

LES RELIGIONS PAR LEURS GESTES

Benedicat vos, omnipotens Deus, in nomine patris et filii et spiritus sancti. Amen! Et pendant qu'à la fenêtre du Palais de la Ville Éternelle, de sa voix blanche chevrotante, le vieillard lentement psalmodie et scande les paroles sacrées, sa main lentement aussi s'abaisse, l'index, le médius et l'annulaire étendus vers le peuple agenouillé sur la grande place en un geste hiératique, à la fois lent, solennel et doux.

Benedicat vos, omnipotens Deus! Nouvellement exalté, le nouveau pape donne sa première bénédiction apostolique, *urbi et orbi*.

Le geste qu'il vient de faire : *in nomine patris et filii et spiritus sancti*, a tracé une image, base et geste par excellence de la religion chrétienne qu'il représente, il s'appelle le geste ou le signe de la croix. Et derrière le vieillard pâle, l'aspect *ascète*, revêtu comme d'un blanc suaire de l'éclatante simarre blanche dans laquelle il resplendit, toute une vision apparaît, celle du vieux monde, des vieux cultes, des

premiers âges que ce geste de la croix a bouleversés, renversés, détruits.

De tous temps, les religions ont eu recours aux cérémonies, aux pompes, au spectacle extérieur, partant aux gestes, qui frappent l'imagination, parlent aux sens, occupent l'homme et l'empêchent de réfléchir.

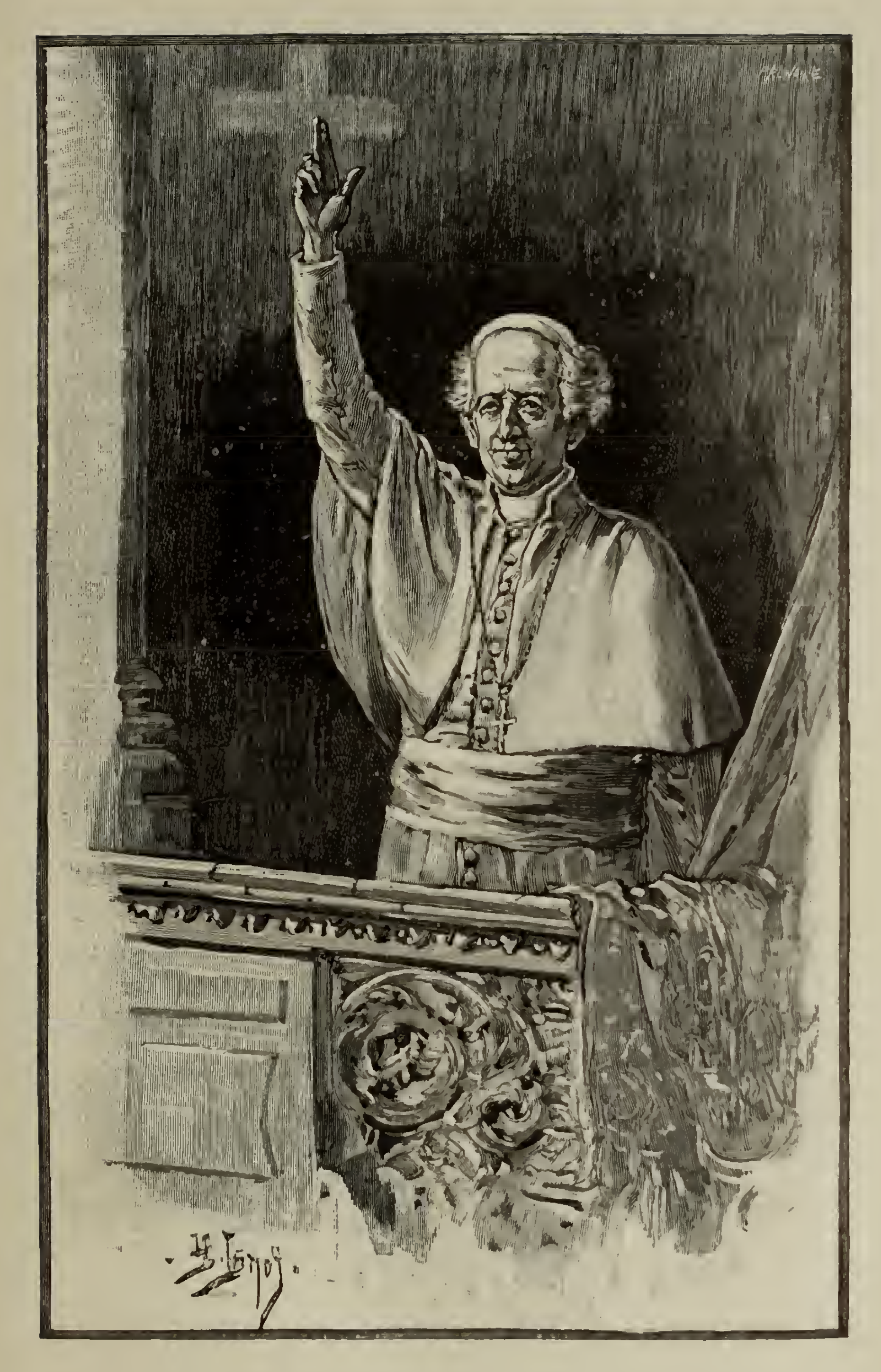
Essayons d'en fixer quelques-uns.

A l'aurore de nos civilisations, dans des temps préhistoriques, alors que nul prophète, nul fils de Dieu, ne s'était encore montré pour créer les différentes religions, les sectes, un seul culte existait chez les peuples primitifs, comme une adoration naturelle, celui du feu.

Pour eux, le feu était la chose la plus utile et la plus précieuse que le soleil personnifiait. Aussi, l'avaient-ils fait Dieu, sentant d'instinct que de lui émanaient les deux forces principales dont nous puisons la vie, la lumière et la chaleur, deux formes du même mouvement.

Ce culte primitif, s'est traduit par deux gestes qui nous sont restés : la *génuflexion* et le *croisement des mains au bout des bras étendus ou repliés*, c'est-à-dire l'*adoration* et la *prière*.

A cette époque de l'homme des cavernes, c'était par terre, dans des trous du sol que se faisait le feu ; c'était naturellement aussi à genoux, par terre, les mains jointes, le corps légèrement plié en deux, la tête basse qu'il fallait souffler dessus pour l'entretenir; c'était enfin à genoux, les talons aux fesses, que l'homme primitif plaçait et serrait entre ses jambes deux bûches, au milieu desquelles il en frottait une troisième qu'il tenait perpendiculairement, pour obtenir du



LE PAPE

feu en la faisant tourner vivement entre ses deux mains serrées dessus. Et, cet acte capital, le premier et le plus important de la vie, l'allumage du feu, s'accomplissait toujours ainsi, après une courte invocation au soleil, c'est-à-dire au grand feu, matin et soir.

L'acte humain, domestique, s'est de la sorte inconsciemment transformé en geste hiératique de culte; il est devenu la petite religion du foyer, l'expression du petit culte de famille, la manifestation lare de l'adoration du feu qui se traduisit dès lors par l'imitation de l'acte, c'est-à-dire l'agenouillement, le front courbé vers la terre, vers le trou du feu, les mains jointes, ramenées et serrées comme si elles tenaient le bois.

Puis, le geste hiératique s'est agrandi. Dans les circonstances solennelles, les réunions en rase campagne de la tribu, prête à partir pour l'émigration ou pour la chasse, alors solennellement, on invoquait le soleil, le grand feu, à genoux sur le sol, et les mains jointes au bout des bras tendus dans la direction de l'astre, comme pour réunir en un seul tout l'attitude d'agenouillement et le geste de prière, l'adoration du grand et du petit feu.

L'homme vivait alors à l'état disséminé; il n'avait été encore ni subjugué ni trompé par l'homme; la religion était simple, naturelle, le geste hiératique simple et naturel aussi.

Allumer le feu, c'était prier, c'était adorer Dieu.

De ces temps et de ce culte, nous avons conservé et l'attitude et le geste, mais nous en avons oublié et dénaturé le sens et la cause; un seul mot est resté qui rappelle le rôle

ancien et divin du feu, l'ancien culte, le mot *purifier*, qui vient de πύρ, feu.

Deux peuples cependant sont, dont l'un a absolument gardé le culte, l'autre le geste : les *Parsis* et les *Aïnos*.

Chez les premiers, on trouve dans l'Inde, la religion du feu tout entière dans ses pratiques; chez les seconds, dont l'origine est inconnue, le culte s'est perdu, mais le geste s'est conservé dans sa pureté originelle.

L'habitant du nord du Japon, l'*Aïno*, lorsqu'il veut rendre hommage à Dieu ou à l'homme, s'agenouille et comme s'il priait frotte ses mains l'une contre l'autre, vivement, comme s'il frottait le bois contre le bois, ou le silex contre l'acier.

Puis, les temps ont marché. Des hommes sont venus qui ont transformé l'idée religieuse, après l'avoir monopolisée.

La première pensée de l'homme avait été seulement de diviniser les choses de la nature, les grandes forces dont il voyait et sentait les effets, mais qu'il ne comprenait point; la seconde fut de faire Dieu à son image, c'est-à-dire de se diviniser lui.

Dieu, dès lors, ne fut plus une force, une chose, mais bien un être : Quelqu'un. Aussitôt, naturellement, il devint méchant et fut contesté, les sectes diverses et les religions se fondèrent avec les castes dont chacune prétendit avoir le Dieu vrai.

Aussi loin que l'on peut remonter dans l'histoire, les théologies nous montrent le nouveau Dieu, généralement un monstre, à forme humaine, au tronc armé de bras nombreux, tous tenant le glaive en main et agrémenté d'un seul geste articulé d'idole, le geste qui signifiait : *couper*.

Tels sont les Bouddahs, les Sivas, les Teutatès, les Molochs, tous les Théois en un mot première manière.



La génuflexion et la prière.

Dieu s'étant civilisé était devenu humain et par conséquent cruel.

L'homme alors déjà est armé du fer, il se divise en castes, la principale occupation pour lui n'est plus de faire du feu.

C'est maintenant à la plus humble des castes et non à la



Adoration du grand et du petit feu.

plus noble que ce soin est dévolu, imposé : l'esclave est créé ; et ce qui était autrefois capital, naturel, divin et adoratif, devient humble et servile, l'attitude et le geste hiératique nobles de jadis se transforment en attitude et geste, d'humilité, de rapetissement, de soumission.

Dieu change et le geste hiératique avec lui. Le geste est maintenant de porter la main droite au cou ou à la tête, ce qui veut dire : « Tiens, prends-la. » Le plus grand hommage que l'on puisse rendre au Dieu d'alors est bien évidemment de lui offrir sa tête à lui qui a le bras armé du fer tranchant.

Entre l'homme et Dieu, le prêtre a surgi qui est surtout un sacrificateur.

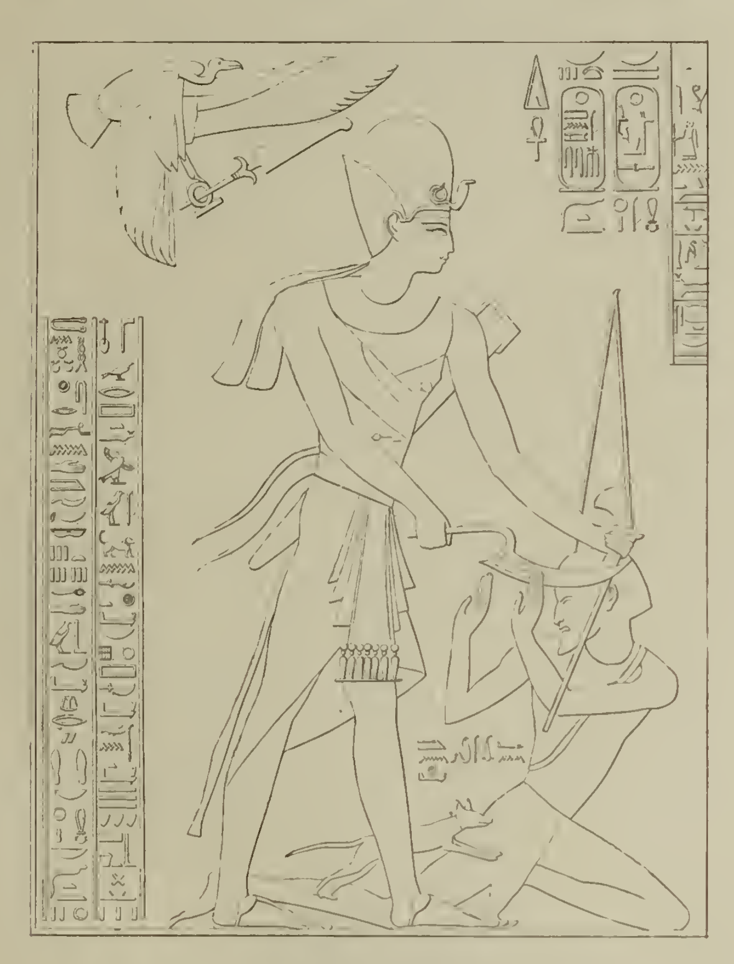
Offrir sa tête, c'est adorer Dieu, c'est prier.

A notre époque, l'ancien geste hiératique est devenu vulgaire et dans tout l'extrême-Est, c'est ainsi qu'on salue le maître.

Avec le geste hiératique un, la pompe religieuse est une aussi, c'est la grande hécatombe humaine qui résume et symbolise tout. Des ruisseaux, des fleuves de sang coulent devant l'idole, le Dieu aux cent bras et unigeste, et c'est la tête à la main que pour être bien accueilli, on se présente maintenant devant l'Éternel. L'absolution se donne à coup de sabre ou de hache, le culte du feu est remplacé par le culte du sang.

Puis, l'homme se lassa de cette religion du couperet et de ce geste toujours le même, on finit par s'ennuyer de toujours mourir. Alors aussi les sectes naquirent plus nombreuses et plus diverses, la religion et Dieu en se subdivisant s'adoucirent, et les gestes hiératiques se multiplièrent avec les cérémonies du culte nouveau.

On eut le geste hiératique champêtre, doux et gracieux, la *libation*, la main en l'air, tenant une urne ou une amphore,



La religion du couperet.

le bras en cou de cygne; puis la première offrande, l'*offertoire* avec les deux mains en l'air formant la coupe ou tenant le ciboire; enfin, le geste balancé de l'encens. Toute une bergerie ou plutôt une bucolique religieuse en un mot. Mais

le geste cruel ne disparut pas tout à fait pour cela. La main offrait toujours des sacrifices et pour bénir tuait la victime, bête ou homme; la bénédiction, c'était toujours la mort.

De l'autel, le geste hiératique venait de passer au cirque où il avait pris une étrange et terrible saveur mimique, sous la forme du *pollice verso* des vestales, qui, d'un simple geste du pouce, horizontal ou vertical, sauvaient ou condamnaient à mort le gladiateur qui lui-même venait de s'avouer vaincu d'un geste de glaive abaissé.

C'était, en effet, encore l'époque de l'empire gigantesque avec les jeux du cirque, les dieux nombreux, ses muscles, époque de l'acte accompagnant le geste et se confondant avec lui, période des Vitellius, des Néron, des Héliogabale, des empereurs dont la vie se résume en un perpétuel accès de folie furieuse sanguinaire et qui, après avoir fait admirer au peuple leurs gestes d'histrions dans le cirque, rêvaient que ce peuple n'eut qu'une seule et même tête pour la lui couper d'un coup, d'un seul et même geste, afin de jouir enfin de la vue d'une véritable et grandiose agonie.

L'agonie eut lieu, elle emporta Rome et ses empereurs.

Un homme était apparu, en effet, fils de Dieu, et voilà que tout s'effondre, tout disparaît qui est le passé.

Celui-là est avant tout, l'ennemi de l'acte et du muscle. Grêle et nerveux, presque efféminé, il ira, prêchant la parole, le verbe et le geste, pour le salut, peut-être, mais assurément aussi pour la décadence physique du genre humain, opposant son éphébisme gracile aux virilités énormes de l'époque, son intelligence aristocratique aux muscles plébéiens du passé. Alors les quarante mille dieux

de l'Olympe qui, selon l'expression du poète, n'avaient pas un athée, disparurent d'un coup, ainsi que leur religion.

Dieu maintenant n'est plus une chose ni une force, ni un monstre ni un homme, il n'est plus mille, il est un, il devient pur esprit, et la religion nouvelle va naturellement suivre l'évolution de la nouvelle conception.

Alors plus de jeux sanglants, plus de luttes, plus de muscles, la religion névrosique commence prêchant la suprématie de l'esprit. Aussitôt les sens hypéresthésiés entrent en jeu. Alors aussi apparaissent les paraboles, les évangiles, les emblèmes, les mythes, les gestes, multipliés à l'excès. Toutes les anciennes croyances, le monde ancien tout à coup se renversent devant Pilate ahuri qui n'y comprend rien et, d'un geste qui veut dire, après Rome le déluge, s'en lave les mains. Ce qui était noble devient infâme et ce qui était infâme s'anoblit! L'humilité devient loi et prime tout. L'homme-Dieu meurt du dernier et du plus infâmant des supplices dont l'instrument se transforme tout aussitôt en objet de vénération, tandis que le geste qui le dessine devient le plus saint des gestes, le geste religieux, divin, hiératique par excellence, le geste de la Rédemption, le signe de la croix.

Tout alors parle aux sens et tourne au mystique. Au lieu de tuer la victime en nature, on rompt l'hostie en geste, en effigie, après l'avoir d'abord élevée au ciel en geste d'offrande à Dieu. On impose les mains pour, du même geste, guérir, bénir ou maudire; le geste va tenir lieu de tout; les religions musculaires, les actes ont fait leur temps, ainsi que les races fortes et saines, la religion spirituelle et la race intellectuelle

et malade est née apportant avec elles le geste et l'hystérie.

Du plein air, le culte descend dans les catacombes et là, dans de petites salles basses, à la voûte encore surbaissée, dans une atmosphère chaude et suffocante des sexes confondus, parmi les odeurs des encens et des aromates, hommes et femmes d'abord psalmodient chuchotent et chantent, avec des sanglots dans la voix, des battements de poings sur la poitrine, auxquels succèdent de longs murmures puis des silences anxieux. Puis, au fond de la salle en une surface lumineuse, ornée à fresque, une tête d'homme vivement éclairée se montre, à barbe pointue retombant sur sa poitrine nue, ouverte, d'où dégouttent des larmes de sang. Le poids du corps cloué sur une croix tire sur des membres grêles, d'une blancheur de marbre, l'homme au sein troué ,est tout entier affaissé dans l'inertie de la mort, et devant ce supplicié macabre et obsédant, les femmes maintenant en extase se roulent par terre en proie à la grande névrose, l'œil brillant et strabique, le sein gonflé, la respiration devenue hoquet, la voix sanglot, le geste contracture ou convulsion.

C'est la nouvelle incarnation de Dieu, la nouvelle religion qui célèbre les mystères du nouveau culte dont la représentation sera une croix, une couronne d'épines et des clous. La religion n'est plus un acte naturel, cruel ou doux, l'adoration d'un objet, d'une chose ou d'un monstre, d'une idole, d'une image en un mot, c'est maintenant une adoration inassouvie d'homme, en une humilité hystérique qui marquera à jamais de son double sceau nerveux et mystique l'humanité dont elle cause la décadence.

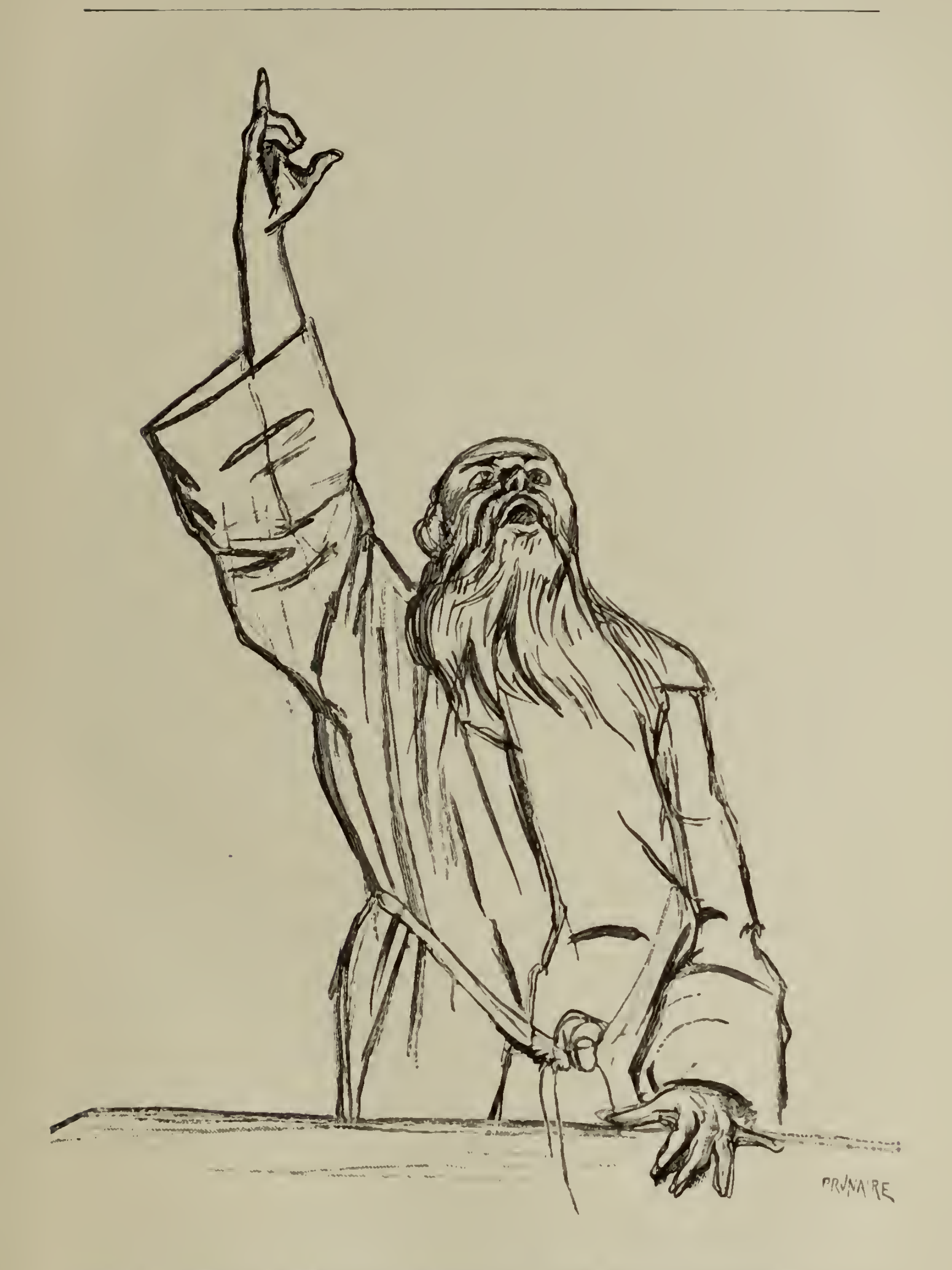
Maintenant aussi le geste de la croix, hiératique, unique, définitif va pendant de longs siècles tenir et absorber l'humanité tout entière. *In hoc signo vinces*, dit le chrétien et cela sera vrai. En vain, l'hérésie tentera de l'abattre, il résistera à tous les assauts.

Rois qu'il *oindra*, d'un petit geste du pouce, et peuples qu'il *poindra*. courberont également la tête sous ce geste, qu'il soit fait avec la main ou avec l'ostensoir d'or, et toute l'humanité maintenant après s'être agenouillée, comme devant le feu des premiers âges, avoir courbé la tête comme devant le fer de jadis, étendra ses mains vers le nouveau soleil puis tracera sur elle le nouveau signe, unissant dans un même geste le passé et le présent, païens et catholiques, le culte du feu, le culte du fer ou du sang et celui de la croix.

Le geste de la croix va servir à tout, au bien comme au mal, à bénir comme à maudire ; sa trace laissera dans l'histoire l'adoucissement des mœurs, mais en même temps l'excommunication avec son geste renversé de cierge, presque le *pollice verso* d'autrefois; l'inquisition, qui surveille, traduit, commente et punit le geste; la Saint-Barthélemy ou les massacres de Béziers qui transforment la croix en l'épée, avec laquelle Dieu reconnaîtra les siens.

Avec ce geste de la croix mourront tous les martyrs de l'histoire, depuis les vierges nues dans le cirque, sous la dent des lions antiques pour la cause divine, jusqu'à Affre et Darboy sur la place publique ou dans le chemin de ronde sous la dent des chacals modernes pour la cause de l'humanité. A tous le geste de la croix ouvrira la porte des cieux : Au fils de saint Louis, qui l'accepte avec piété et reconnais-

L'hystérie de la croix.



sance comme à Ravachol qui se débat et blasphème, de

force ou de gré : *Benedicat vos omnipotens Deus! in nomine patris et filii et spiritus sancti!*

Puis de grand et de terrible, il tombera dans le ridicule qui tue, sa dernière incarnation ou transformation, comme la fin de l'épopée sera le geste du goupillon, et bienheureux cependant les pauvres d'esprit, bienheureux ceux qui croient encore en ce geste, car croire, c'est prier, croire et prier c'est être heureux.

Tellement forte a été la religion du signe de la croix, tellement elle a élevé en dogme l'humilité hystérique qu'elle a pu hiératiser un autre geste devant lequel d'instinct tout ce qui est humain s'émeut et se révolte : Le *soufflet*. Avec elle, ce geste ne fait plus rougir la place où les doigts ont frappé, il fait tendre l'autre joue et remercier Dieu. Quant à la libation ancienne, le geste du baptême l'a remplacé.

Nous en aurions fini avec le geste hiératique, mais il nous faut rapidement expliquer et indiquer comment se fait le geste de croix.

On a voulu dire que la croix existait déjà comme emblème religieux bien avant le Christ, à l'époque du bronze et que les premiers chrétiens s'en servaient seulement comme d'un geste de reconnaissance banal, analogue à ceux des francs-maçons. Peu nous chaut, et il nous paraît bien difficile de détruire toute cette légende et cette histoire. Il nous suffit de constater qu'il existe et que le monde catholique s'y soumet et le fait.

Quelques-uns ont cherché à l'expliquer. L'auteur du *Guide de la peinture,* manuscrit bizantin qui nous est resté,

a voulu démontrer aux peintres de son époque, qu'ils doivent ainsi représenter la main qui le trace : *Ne joignez pas les trois doigts ensemble, écrit-il, mais croisez le pouce avec le quatrième doigt de manière que le second doigt, appelé index, reste ouvert et que le troisième doigt soit un peu fléchi. De cette façon, les doigts forment le nom de Jésus! Ainsi, ajoute l'auteur, par la divine Providence du Créateur, les doigts de la main de l'homme, qu'ils soient plus ou moins longs, sont disposés de façon à pouvoir figurer le nom du Christ.*

Il faut laisser à son auteur toute la responsabilité de sa découverte, mais, quoi qu'il en soit, il vient de décrire la manière grecque de bénir et de faire le geste de la croix.

Chez les Latins, la méthode a varié.

D'abord, prêtres et évêques, bénissaient en traçant de la même manière le signe de la croix, puis, des subtilités sont intervenues et des graduations.

Les évêques se réservèrent de le tracer avec trois doigts, les prêtres ne le purent plus qu'avec la main ouverte toute entière. Ils purent le plus, mais ne purent pas le moins. Puis, les évêques bénirent de face, c'est-à-dire en traçant le signe de la croix la face palmaire des mains, face au pénitent, tandis que les prêtres bénissaient de profil, en lame de rasoir, coupant le vent avec la main, comme jadis leurs aînés les sacrificateurs coupaient la tête, et en souvenir probablement.

Dans les cérémonies, les évêques bénissaient en esquissant trois signes, les prêtres n'avaient droit qu'à un. Nous n'en finirions pas si nous voulions énumérer toutes les subtilités

manuelles ou digitales auxquelles le geste de la croix a donné lieu.

Disons que dans le vulgaire, on l'exécute avec la main pleine, la droite bien entendu, portée d'abord au front, puis au sternum, enfin de l'épaule gauche à la droite en prononçant les paroles : *Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit. Amen!* On a, néanmoins, le droit de ne le faire qu'avec trois doigts en souvenir de la Sainte-Trinité, et à la fin de baiser rapidement son pouce, comme si on baisait la croix même.

Pour ceux qui ont du respect humain, dans les dîners par exemple, entre gens du monde le *benedicite* se dit mentalement, précédé et suivi d'un geste de croix rapidement et discrètement esquissé à la région du cœur. Mais, c'est là de la tricherie condamnable et passible des censures ecclésiastiques.

Il paraît, en effet, que, pour avoir toute sa puissance, le geste doit être fait ostensiblement et en entier, sauf bien entendu en cas de force majeure si, par exemple, on a les mains occupées ou attachées, alors l'intention seule suffit, et l'absence de geste est un geste qui sauve, bien entendu si l'on a la foi.

Sortons de cette casuistique. Aussi bien, maintenant que nous avons parlé de choses d'église, il nous en faut évoquer les gens avec leurs gestes que les circonstances sont venues modifier.

C'étaient tout d'abord de rudes gaillards, aux rudes gestes que nos premiers évêques, les premiers pasteurs de la foi. A l'époque des luttes et des schismes, lorsqu'après

la cérémonie de l'excommunication, ils renversaient leurs cierges la pointe en bas, lorsque comme Bernard l'hermite, ils prêchaient la croisade, la croix en main, le cierge res-



semblait bien plutôt à un poignard la pointe tournée vers le mécréant, et la croix à une épée levée contre l'infidèle. Le froc alors avoisinait et sentait la cotte de mailles du reître, quand elle ne sentait pas la camisole du bourreau que souvent elle dissimulait toutes deux. Du même et dur geste,

alors le prêtre ordonnait la torture et poussait au combat, bénissant, puis envoyant au ciel du même geste l'homme, qu'il fût mort à cheval ou sur le *chevalet*.

Le prêtre alors aussi avait la force entre ses mains, qui déjà primait la raison et le droit.

Depuis, les temps ont changé. Après le moine fanatique et bourru, haut en couleur, la lèvre vermeille, gros, gras, musclé, trapu, et qui tenait toute la place avec son large geste, se dresse maintenant, glissé dans les intervalles de l'histoire, non moins fanatique et plus féroce avec son geste, à dessein masqué, dissimulé, le prêtre noir, le jésuite, à l'aspect cadavérique voulu, la lèvre pincée, hypocrite; il sait qu'il n'est que toléré celui-là. Le maître est devenu valet, après avoir été un instant courtisan.

Entre les deux, on aperçoit les curieuses silhouettes des ministres de toutes les religions, évoqués de l'Orient à l'Occident dans leurs gestes hiératiques divers, toute cette momerie religieuse qui, peu à peu, disparaît.

Maintenant, en effet, le geste hiératique pâlit. En des temps devenus laïques, la foi est tombée, la croyance, quelle qu'elle soit, meurt et s'éteint. La voix du muezzin, qu'il soit de Mahomet ou du Christ, clame vainement, les bras étendus du haut du minaret, appelant les fidèles à la prière. Dans le désert du siècle sa voix n'a plus d'échos, son geste paraît du mirage, la circoncision n'a plus d'effet.

Dieu l'immortel, est mort encore une fois, tué par l'exagération même et par l'abus que l'on a fait de son propre geste, et la silhouette du vieillard qui, du balcon du palais de la Ville Éternelle se dresse, bénît maintenant dans le

vide, un monde qui vécut de ce geste et qui mourra sans lui. *Benedicat vos omnipotens Deus in nomine patris et filii et spiritus sancti. Amen!*

Amen signifie d'ailleurs : *C'est fini.*

LES GESTES PROFESSIONNELS

LES GESTES DES MÉTIERS

LE TYPO — LE COCHER — LE CHEF D'ORCHESTRE
LE CHIFFONNIER — LE MENDIANT — LE CONCIERGE — LE BALAYEUR
L'ANSE DU PANIER — L'ÉCRIVAIN — LA PETITE DAME
LE BOURREAU — LE SOMMELIER — LE DENTISTE
LE GARÇON DE RESTAURANT — LE PLUS UTILE, LE PLUS INUTILE
DES GESTES — L'AVOCAT — LE COMMISSAIRE-PRISEUR
LE PALPEUR DE FARINE — LE MIREUR D'ŒUFS
LA DANSEUSE
JENNY L'OUVRIÈRE — LE BOURSIER

LES GESTES DES BUVEURS

LE BORDEAUX — LE BOURGOGNE — LE CHAMPAGNE — LA BIÈRE
L'EAU-DE-VIE

LES GESTES DES FUMEURS

CIGARETTE — CIGARE — PIPE
LE PRISEUR — LA PETITE JAPONAISE — LES BAGUETTES
LE SALUT — LE PIANISTE — LA MAIN CHAUDE
LA BASANE

LA POIGNÉE DE MAINS

Au fur et à mesure que l'on réfléchit et que l'on étudie de plus près cette chose en apparence si complexe, le geste, on s'aperçoit qu'elle se réduit à peu de chose au demeurant. Il y a, disons-le tout de suite, six gestes, pas un de plus, pas un de moins.

Nous développerons cela complètement dans la partie plus spécialement consacrée à la mimique, et nous en montrerons l'absolue vérité. Mais si nous posons tout de suite ce principe, c'est pour éviter deux surprises au lecteur, ou plutôt deux déceptions, à l'occasion de ce chapitre.

Les gestes professionnels et la poignée de main. Voilà deux idées qui semblent tout d'abord donner lieu à une infinité de gestes, d'une piquante saveur, ou d'une grosse actualité. Mais, en y réfléchissant un instant, on verra qu'il n'en est rien. Peu de professions présentent, en effet, des gestes absolument spéciaux, et, quant à la poignée de main, quand vous l'aurez donnée pleine ou à demi, avec un

ou plusieurs doigts, il vous sera impossible de la donner autrement. L'effet sera donc tout entier dans l'interprétation et, si l'on peut dire, dans le geste de derrière la tête.

Nous allons cependant essayer de fixer quelques idées à cet égard et de mettre quelques gestes en relief.

La loi sur les prud'hommes divise les métiers en six grandes catégories :

Ces six catégories renferment en tout 2,089 métiers ou spécialités différentes. La nomenclature en est des plus curieuses. Mais quelque métier que ce soit, nous y trouvons peu de gestes, ou ce sont, en tous cas, toujours les mêmes. Le geste du marteau, de la varlope ou de la scie ; celui du ou des ciseaux, celui de l'aiguille, c'est-à-dire clouer, raboter, couper ou tailler et coudre, et, peut-être, pousser et ramer, voilà, à peu près, tout ce qui donne 2,089 métiers, au point de vue du geste.

Quelques métiers cependant, plus particulièrement, se détachent de cet ensemble, à commencer par celui de typographe, collaborateur de l'auteur.

Une curieuse silhouette que celle de cet ouvrier habile, duquel bien souvent dépend le succès d'un livre, suivant qu'il sera bien ou mal typographié.

Debout, du matin au soir, et bien souvent la nuit entière, nu-tête, les pieds dans des espadrilles, le corps enveloppé de sa longue blouse noire ou grise, il labeure, la tête penchée sur le petit morceau de manuscrit presque toujours illisible qu'on lui a remis, et sur lequel il composera.

De l'œuvre entière, il ne connaît rien. Devant lui dansent des lettres, des bouts de phrases inintelligibles, embrous-



Que désire monsieur?...

saillées de virgules ou de points, ou sans ponctuation aucune suivant les auteurs.

Alors sans essayer même de comprendre, il compose les mots, d'un geste automatique, toujours le même, la main gauche tient à hauteur de la casse, devant la poitrine, le composteur, tandis que la droite, dans un va-et-vient monotone et rapide, va du cassetin au composteur : on appelle cela lever la lettre, que dans ce trajet, le médius presse et touche pour sentir l'encoche (*cran*) lui indiquant qu'elle se place bien comme il faut. Puis après chaque ligne composée dans le composteur, c'est un autre petit geste, l'interligne de justification saisie pour la placer au-dessous ; et à chaque lettre aussi qui entre dans le composteur, le pouce gauche, d'un petit geste, la pousse et la maintient à sa place pour attendre sa voisine qui va se placer à côté. C'est tout un tricotage alphabétique et littéraire.

Qui sait de combien de petites allées et venues de la main droite, de petits soulèvements d'interlignes, de coups de pouce de la main gauche pour tasser les lettres, se compose la journée de dix heures d'un typo ? 10, 12 et jusqu'à 15.000 allées et venues, 300 interlignes et 15.000 coups de pouce, en tout 30.300 gestes, sans compter ceux de la *distribution* qui sont du genre contraire, c'est-à-dire que, au lieu de prendre la lettre de la casse pour la mettre dans le composteur, le *typo*, tenant la *poignée* de la main gauche, prend, mot par mot avec les doigts de la main droite, les lettres qu'il y jette très rapidement. Telle est la moyenne, sans y comprendre un balancé lent et rythmé du corps suivant le mouvement du bras, sans y comprendre aussi les mille gestes d'écarquillement des yeux, d'avancée de tête pour arriver à déchiffrer les hiéroglyphes, surprendre l'or-

thographe et deviner la pensée de l'auteur, dont il est, disons-le bien, le précieux collaborateur à l'actif duquel l'auteur met non ce qui lui échappe et ce que l'autre redresse, mais toutes les sornettes, les fautes qu'il a commises, sous le nom de *coquilles* ou de fautes ou erreurs de typographie.

Ah! le typo a bon dos devant le public et il est souvent le bouc émissaire. Mais il a bon caractère et ne s'en émeut pas.

On dit que le typo affectionne aussi un peu le geste du verre de vin. Mais, bast! ne faut-il pas aussi faire descendre toute la poussière, l'encre et la crasse d'auteur que l'on a avalé?

D'autres métiers encore se détachant un peu de l'ensemble, sont ceux des cochers, dont nous connaissons déjà le geste du verre de vin, que l'on peut classer dans les gestes professionnels, puis le geste de fouetter et de conduire; les gestes si connus des garçons de restaurant, qui se résument en ces phrases : « Et maintenant, qu'est-ce que monsieur prendra avec cela? Je ne conseillerai pas à monsieur le poisson, c'est aujourd'hui lundi. » Puis, vient le geste du chef d'orchestre, les deux petits coups secs de l'archet sur le rebord du pupitre pour avertir ses musiciens, avec le bras gauche tendu vers les premiers violons, tandis que le bras droit, l'archet haut, s'abaisse avec maestria dans ce vocable : « Attention, deux mesures pour rien! » Lorsque l'avocat aura trois ou quatre fois relevé ses manchettes et ses manches, au moyen d'un geste bien connu, ou levé ses bras en l'air, il nous aura tout dit. Pendant ce temps, le *palpeur de farine* nous aura montré ses



Je ne conseillerai pas à monsieur le poisson.

doigts soigneusement poncés ; le *mireur d'œufs* son geste et



Un bon pourboire.

son clignement d'œil, dont il conserve le tic même en retraite ;

le commissaire-priseur nous fera entendre le geste raisonnant de son marteau ; la danseuse, enfin, que son geste torture, nous sourira gracieusement malgré cela.

Le chiffonnier nous offre les deux gestes de son tac-tac traditionnel, piquer et envoyer dans la hotte ; le mendiant ou le concierge, deux frères, leurs mains perpétuellement tendues ; le balayeur n'est point un professionnel, c'est un journalier, un manœuvre, balayer est un acte qui n'a pas de geste précis ; de même l'anse du panier de la cuisinière danse, mais ne gesticule pas. L'écriture, au demeurant, non plus n'est pas un geste, nous retrouverons ceux qui l'accompagnent à l'occasion des maladies, des tics et des tremblements. Parlerons-nous du dentiste et de son geste de sommelier ? Non, si ce n'est pour rapprocher les deux gestes si semblables et si différents pourtant dans leurs résultats, ce qui prouve que la philosophie du geste est au fond tout entière dans l'effet produit, ce qui paraît encore plus vrai, si l'on observe que le sommelier tire son bouchon avec la grimace que l'outil du dentiste fait faire au patient.

Pour continuer cette rapide énumération, il nous faut signaler maintenant deux gestes : l'un, celui de la *fille de joie ;* l'autre, celui de l'*homme de peine ;* la cocotte et le bourreau, des professionnels tous deux.

Qu'elle reçoive son salaire en billets de mille de la banque dans son appartement ou son cuivre en monnaie de billon au coin de la borne, le geste initial a été le même :

L'index agité dans un petit geste d'appel moralement ou matériellement, c'est la même chose ; c'est toujours l'œil en coulisse et le : « Viens-tu chez moi, chéri ! »

Quant à l'*autre*, il a toujours aussi le même geste, net et sec et tranchant. C'est le geste de la loi, l'acte de son glaive symbolique, qui occasionne au patient le dernier geste si, en opposition avec l'idée, le grand oui de la fin que l'on exécute dans le panier à contre-cœur.

Encore quelques gestes et nous en avons fini. Citons d'abord le plus inutile des gestes : celui de l'éventail chez la femme ; opposé au plus utile, celui de pétrir le pain chez le boulanger.

Il est un autre geste que l'on ne conçoit et qui n'a sa poésie singulière que lorsqu'on l'entrevoit la nuit en silhouette, c'est le geste de Jenny l'ouvrière, dont le passant attardé aperçoit le bras et l'avant-bras, alternativement parus, puis disparus dans un geste de tête penchée se dessinant sur le blanc des rideaux et sur la vitre, le geste de Jenny qui travaille la nuit, les yeux rouges, pour nourrir sa mère, la Jenny des anciens *mélos* en un mot.

Un geste professionnel qui mérite qu'on s'y arrête un instant, c'est celui du boursier, du coulissier.

Êtes-vous passé quelquefois à midi devant la Bourse ? Si oui, votre oreille a dû sans doute être écorchée par les vociférations sans nom, de vrais cris de fauve que l'on y entend.

Puis, tout à coup, d'un paquet de gens tassés, pressés, bousculés, les uns sur les autres, dont les chapeaux volent en l'air, vous avez dû aussi voir surgir des bras tendus en l'air, menaçant le ciel, ou lancés comme dans un geste de colère avec ou sans carnet ouvert dans la main? On appelle cela la corbeille ou la coulisse, et ces gens qui se bouscu-

lent, vocifèrent, hystérisent des gestes sont des boursiers cherchent à vendre ou à acheter des valeurs au plus offrant et dernier gesticulateur.



Le chef d'orchestre.

En résumé, nous le voyons, l'ouvrier, en tant que professionnel, n'a pas de geste qui puisse le caractériser abso-



Le mendiant ou le concierge, deux frères.

lument et dans la rigoureuse acception du mot. La forme seule de sa main et les tares qui y surviennent, fournissent professionnellement quelques indications. Citons : le cal très dur de la deuxième phalange de l'index droit chez le cordonnier, produit par le tranchet ; ceux du tailleur, produits par le fer à repasser et les ciseaux ; l'ongle du pouce droit de l'horloger, rongé par suite de l'ouverture des boîtiers de montre, etc., etc.

Puisque incidemment nous avons parlé du geste du verre de vin des cochers de Paris et que nous l'avons classé parmi les gestes professionnels, il nous faut en compléter la description, en indiquer les variantes, puis lui adjoindre le geste du buveur de bière ; enfin, celui du fumeur et du priseur.

Nous avons vu nos cochers faire de leur corps un geste, qu'elle différence, à ce point de vue, entre le buveur et le dégustateur ! L'un avale, l'autre humecte, distille, et les gestes du second vont aussi s'aristocratiser, se filtrer.

Voyez ce fin Bordelais, en tête-à-tête avec son verre de liqueur vermeille. Non plus gros est le verre et à fond épais, trompeur comme celui du troquet dans lequel boit le cocher; mais fin au contraire, de la mousseline, de la dentelle de verre, pour contenir, non la vinasse du Nord brumeux, mais le nectar des coteaux ensoleillés du Midi. Regardez - le bien : tandis que l'opale couleur pierre à fusil étincelle en un petit éclair sec et froid, comme ce vin qu'il est nécessaire de chauffer pour en développer et l'arome et le goût, il a d'abord levé son verre à la hauteur de l'œil et en examine la nuance, la transparence, la cou-

leur ; pendant ce temps, sa narine se dilate pour, à son tour, entrer en action ; d'un geste alors il a porté le verre sous son nez que de l'autre main il recouvre comme pour en faire un dôme, un tuyau conduisant directement le parfum jusqu'au *tréfond* du cerveau ; doucement il renifle, il sent, il flaire, et, à mesure, son facies devient extatique. Un léger écart pour, encore une fois, contempler le vin, non plus par transparence à travers, mais, cette fois, dans le verre en surface ; et, à la bouche maintenant : l'acte, le sacerdoce de la dégustation commence ; fermons les yeux et oublions le monde, l'homme est tout entier dans les papilles de la langue, tout le reste est vanité ; et, lentement, doucement, religieusement, le geste s'effectue de boire, le coude s'élève, indiquant la majesté de l'acte et l'importance du geste. Là, une petite gorgée seulement, d'un petit geste sec ; maintenant le verre s'abaisse, la tête se penche en arrière et, après un semblant de gargarisme, la langue se colle au palais pour bien en imbiber en l'écrasant dessus le liquide, puis la bouche s'ouvre en une aspiration goûteuse, pour bien prendre jusqu'à la dernière parcelle du parfum. Pendant l'acte et le geste, la paupière bat et l'œil papillote, preuve que l'homme a *compris* le vin. Le battement de paupière est, avec celui des narines, un des gestes du goût.

Alors plus de danger d'être trompé, il peut boire, et, d'un geste plein, vigoureux et rapide de rasade, le reste du verre de vin est avalé.

Un peu différente est chez le gros bourguignon la mimique du verre ; contenant et contenu diffèrent d'ailleurs aussi. L'aristocratie, le symbolisme, la froideur, font place à la

chaleur, à la vérité, à je ne sais quoi de bourgeois cossu.

Le verre devient plus grand, épaissit, le vin s'échauffe, la pierre à fusil est remplacée par la pelure d'oignon.

Le Bourguignon ne goûte pas, lui, il avale ; c'est l'ouvrier du vin, le bourgeois plébéien. Son geste ainsi que son nez l'attestent; le vin et l'homme remplacent l'esprit par le corps; le Bordelais et son vin agissent sur la tête et vivent par la tête; le Bourguignon et le sien par le ventre. Les deux vins ont deux gestes, l'un donne un coup de pointe, l'autre un coup de poing ; de l'ivresse à la cuite, il y a la distance du bordeaux au bourgogne, de la tête à l'estomac.

Pouvons-nous dans cette philosophie gesticulée du buveur oublier le champagne? Non, on nous le reprocherait comme un grave oubli.

Le champagne n'est pas du vin, il ne se boit pas, il se sable. C'est un fantaisiste et le geste pour le boire va naturellement être aussi plein de fantaisie, comme aussi le verre qui le contient : coupe, guindal ou flûte, tout ce qui est étrange et capiteux, entre dans son domaine : forme de bouteille, forme de verre et forme de bouchon.

Et quels gestes ! Le champagne est d'abord le vin du toast. Il appelle le geste officiel ou privé, civil ou militaire; le champagne est le vin fait salut qu'un discours plus ou moins fin, plus ou moins bête accompagne, il délie la langue avant même d'avoir été bu.

Puis il nécessite des gestes spéciaux, qui sont de véritables trucs, pour le boire et le faire mousser. Jeter le couteau assez fort et la pointe la première dans la flûte, ou bien donner un gros coup, la main à plat, sur l'ouverture du verre,



LE CHIFFONNIER

tels sont les gestes qui précèdent l'acte de la déglutition. Les amateurs forcenés peuvent, enfin, s'amuser en y faisant pantiner un grain de raisin sec de malaga qui gesticule, danse, monte et descend, au hasard des caprices du gaz dont les bulles se dégagent. Puis, c'est la déglutition lente ou le sablage brusque, l'incohérence ou la raison.

Le champagne, on le voit, donne lieu, est le prétexte de toutes les fantaisies ; de quelque geste qu'on l'accompagne, c'est toujours bien, et sa mimique est infinie comme le caprice de ses buveurs.

Bordeaux, bourgogne et champagne, sont les trois phases de la table, les trois phases aussi du geste ; le bordeaux fait pontifier le geste, le bourgogne le bourgeoise, et le champagne le rend fou. Quant au vin grossier du cocher, il démocratise le geste de boire ou le voyoucratise, comme on voudra. Mais, quoi qu'il en soit, bordeaux, bourgogne, champagne ou piquette, tous les buveurs de vin se rencontrent, s'unissent, dans un même geste, à la fois d'amour-propre, de politesse et de plaisir : c'est le geste, si juste, qu'indique l'expression *rubis sur l'ongle*. Suivant le vin, le rubis est quelquefois du strass.

Nous avons commencé à tirer notre vin et nous avons été obligé de le boire, mais maintenant rien ne nous empêche de changer. Buvons, si vous voulez, un peu de bière, puis de l'eau-de-vie, nous aurons ainsi en gestes, heureusement pour nous, avalé toutes les variétés de l'alcool.

Le buveur de bière, encore un pontife du geste celui-là, mais avec moins de finesse ; question de race disent les uns, de liquide prétendent les autres ; mais, pour nous, le geste

n'a pas de patrie. Ce n'est ni dans un verre, ni dans un geste, que la revanche se trouvera.

Un bock, bien tiré ! crie le garçon, et le biérophile anxieux attend. Sera-ce du commencement du tonneau ou de la prise, ou bien de la fin, car il paraît que c'est là ou gît le nœud de la question.

Mais on vient de lui apporter le lourd verre ; il le soulève par l'anse et, tout d'abord, d'un geste rapide, passe la main sur la paroi pour l'essuyer, car la mousse et la condensation occasionnées par la température basse à laquelle doit se boire le liquide, y ont déposé une buée, qui empêche de voir la transparence ou le trouble du contenu.

Tandis que le geste d'élever un verre de vin est vif, arrondi, gracieux et rapide, et s'exécute, pour ainsi dire, avec le bout des doigts, le geste d'élever un bock est massif, épais, se fait dans un léger effort, à pleine main, à plein poing, comme pour maintenir l'équilibre du liquide et du verre que la position de l'anse tend à faire basculer. Ah ! il n'appelle pas le toast celui-là, exécuté, mimé, d'un geste élevé au bout du bras, léger et souple, dans le bruit cristallin des verres, mais bien la choquée basse, pleine, d'un geste lourd avec un bruit mat et plein. Les liquides et les gestes indiquent les différences des origines, des caractères, des mœurs, des uns et des autres, il est impossible de s'y tromper, les différentes races boivent différemment.

Lorsque le buveur de bière a ainsi essuyé la buée et regardé la limpidité de sa boisson favorite, d'un geste il avance la tête, souffle la mousse qui masque la saveur du liquide ; puis il boit et, d'un trait, ou plutôt pour mieux



Le sommelier tire son bouchon.



LE BOULANGER

caractériser, d'une avalée, il doit vider son verre. Ce n'est plus boire cela, c'est ingurgiter, dont l'étymologie fait penser à un gouffre.

Aussi bien laissons-le. Le buveur de bière manque d'esprit dans le geste; à certains peuples il ne faut pas demander ce qu'ils n'ont pas. Ils ont peut-être mieux, c'est possible, mais, quoiqu'il advienne, de quelque côté que cela tourne, la bière ne vaudra jamais le vin !

Deux mots seulement sur le marchand de vins et le dégustateur de vins et d'alcool et nous en avons fini avec le geste du vin.

Le *chand ed'vins* n'a que deux gestes, verser et lever le coude, il trouve moyen de tricher dans les deux. En versant, il oblique pour verser faux du vin frelaté, dans un verre d'une contenance problématique ; en buvant, il escamote verre et geste, pour boire peu et compter beaucoup, alors tout est bénéfice ; il n'y a que le client qui boive mal et qui paye bien, peut-être avec un geste de dépit. Quant au dégustateur de profession, celui-là a un outil perfectionné, une tasse en argent, et son geste est admirable ; seul, l'acte est faux, il ne boit pas, il fait semblant. Une petite lampée, dont il se gargarise et qu'aussitôt il crache, suffit à lui donner le degré de l'alcool et à lui indiquer ses qualités et ses défauts.

Tant va la cruche au vin qu'à la fin elle se casse, dit le proverbe ; c'est ce qui se passe pour le geste chez le buveur. Nous le retrouverons plus tard au chapitre maladies et altérations du geste, fêlé ou cassé comme un verre, frelaté comme le mauvais vin.

Quoiqu'il en soit, épais ou balourd, gracieux ou laid, rubis sur l'ongle, vin ou bière, le geste du buveur, quelque varié qu'il soit, se résume en un acte, toujours le même : boire, et prend son origine dans celui si naturel, si bon, si aimable de l'enfant, saisissant à deux mains le sein de sa mère, comme un verre pour y boire à pleines rasades le vin du premier âge, le vin de la vie, le lait. Le lait est le vin du jeune âge, comme le vin est le lait des vieillards.

Le geste du fumeur est variable, suivant qu'il fume la cigarette, le cigare ou la pipe, suivant son sexe, sa nationalité, sa qualité ou celle de son tabac.

Le collégien imberbe fume vite, à petites goulées pressées, la cigarette tenue gauchement entre le pouce et l'index; plus grand, en rhétorique, il a acquis une certaine expérience, avale la fumée et tient la cigarette tout entière cachée dans le creux de sa main.

Le geste par excellence du fumeur de cigarettes véritable, est celui de rouler et, quand il a frotté l'allumette et qu'il allume, il tient la cigarette qu'il vient de rouler et *qu'il n'a pas mouillée*, légèrement, en forme de croissant, entre les trois premiers doigts, qui pressent dessus. L'autre, qui fume des cigarettes toutes faites, a généralement un étui et allume sa cigarette, tenue entre l'index et le médium seulement. La femme, quelque fumeuse qu'elle soit, roule rarement elle-même ses cigarettes, elle les tient et les fume mal. Le rastaquouère seul et le commis voyageur, fument avec une exagération de mauvais goût. Le geste haut, le petit doigt en l'air, où scintille un gros brillant en toc, ils fument pour

éblouir ; le geste chez eux se résume en pose et provoque un autre geste chez ceux qui les regardent, celui de hausser les épaules.

Le cigare, lui, se fume différemment et possède des écoles qui procèdent de systèmes divers : les gros et les petits boutiens, les coupeurs de bouts ou les fendeurs ; enfin, les arracheurs avec les dents. Chacun, on le conçoit, procède aussi d'un geste différent, suivant l'école ou le petit instrument dont il se sert.

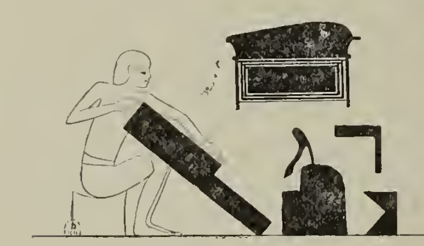
Le geste du cigare est un demi-sacerdoce. S'il est exquis, la goulée lentement et soigneusement tirée, on l'émet, la tête en arrière, doucement au plafond; puis, l'œil se fixe avec tendresse sur le côté opposé du cigare, pour contempler



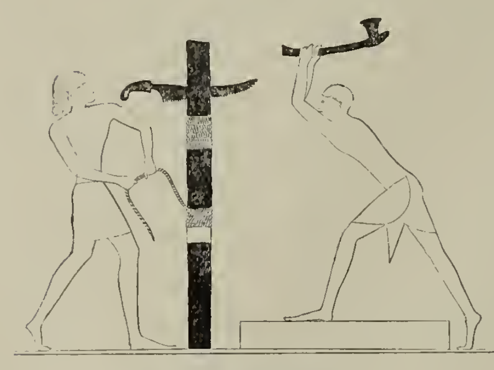
Préparation de conserves alimentaires.



Pêcheurs.



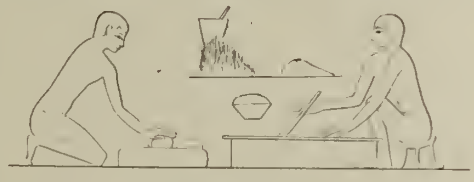
Travail de l'ébéniste.



Travail du charpentier.

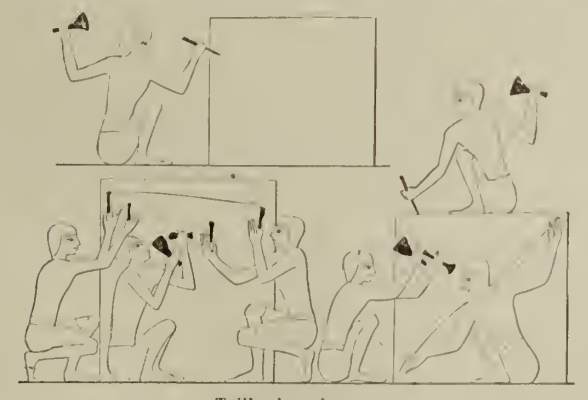
LES GESTES PROFESSIONNELS IL Y A 2.000 ANS

la cendre blanche, que le geste du petit doigt respectera soigneusement. Entre la cendre et le cigare, est un petit cercle de lueur d'or, le feu, dans lequel, paraît-il, comme dans la spirale de fumée qui s'en dégage, il y a un monde tout entier fantastique qui évolue.


Vernissage du bois.

Si le cigare est mauvais, c'est-à-dire s'il sort de la régie


Fonte des métaux au moyen de soufflets mus avec les pieds.


Taille des pierres.

LES GESTES PROFESSIONNELS IL Y A 2.000 ANS.

française, contempler un fumeur qui s'épuise en gestes infructueux, tire et s'époumone pour l'allumer, est un des

spectacles les plus joyeux et qui donne lieu aux observations de gestes les plus inattendus.

La statistique a calculé qu'un monsieur, muni d'un cigare et d'une boîte d'allumettes de la régie française, peut combiner ainsi jusqu'à sept mille gestes, poses ou attitudes, pour ne pas arriver à allumer.

Dans certains pays, les allumettes françaises servent de marguerite aux amoureux ; les ratés sont les feuilles qui tombent, celle qui s'allume dit : *passionnément* ou *pas du tout*.

Le cigare de la régie française s'accompagne, en général, aussi d'autres gestes obligatoires : furieux et épuisé d'efforts, le fumeur le jette d'un geste par terre, sur laquelle il rebondit; alors, le ramasseur de mégots passe qui, d'un geste bien typique, le ramasse, relève son talon et le frappe dessus pour achever d'éteindre le fumeron, puis le met dans sa poche, où, d'un autre geste, se le colle dans la joue, où le cigare infumable devient chique : on dit que ce sont les meilleurs et les plus juteux.

Le Français, le Suisse et l'Italien, en général, fument le cigare ; la cigarette appartient davantage aux Espagnols et aux Russes.

La pipe a pour elle l'Allemand, et la Japonaise, deux types et deux gestes bien opposés.

La pipe est pour son propriétaire l'objet d'un véritable culte, elle ressemble à sa femme ou à un homme d'État, à la première cependant davantage, et il l'appelle *Joséphine*, ordinairement. Elle comporte de nombreux gestes : le bourrage d'abord, fait avec les trois premiers doigts qui pren-

nent le tabac dans la blague, puis avec le pouce seul, qui tasse, posé à plat; puis, vient le débouchage, à petits gestes, avec une aiguille, un couteau ou une paille; l'allumage, méthodique, l'allumette successivement rapprochée, puis éloignée du tabac. Nombreuses aussi sont les façons de tenir la pipe avec la main, depuis le narguillé, qui ne se tient pas, et le brûle-gueule, qui... ne se tient pas non plus avec la main. En général, le tuyau passe entre le médius et l'annulaire droit ou gauche, et le bras s'abaisse et s'élève dans un geste lent et solennel.

Pendant l'opération, c'est le geste du mouchoir qui, sorti de la poche, s'enroule autour de l'index et se mouille de salive, pour essuyer le culot et les taches de la noix. Enfin, tac, tac, tac, quelques petits coups secs au coin, sur l'angle de la table; c'est fini, la dernière cendre vient de tomber.

Fumer la pipe est une chose malpropre chez tous les peuples, sauf chez les Japonais. Une Japonaise qui fume la pipe, ah! la mignonne affaire et le mignon spectacle aussi, et quels adorables gestes!

Elles sont là une vingtaine, aux ravissants petits minois, accroupies en cercle, dans la chambre aux murs en bambous; sur l'épais *tatami*, sur lequel on dort, on mange, on cause, qui sert de tapis, de table et de lit, au milieu est le *tchibachi*, petit brasero, contenant des charbons incandescents sous une couche de cendre, dans laquelle sont piquées deux ou trois paires d'*achi*, ou petits bâtonnets en métal, que l'on manie avec dextérité pour saisir le charbon entre leurs deux extrémités rapprochées par un geste des doigts. A côté du *tchibachi* est le *tchichero*, service à thé, contenant le *tcha*, qui

bout et fume dans des théières de porcelaines fines, encapuchonnées de soie. Tout un service de poupée, en tuya, laque, soie, étoffes et bois précieux. Çà et là, des *chamicen*, ou guitares à trois cordes, à portée de la main des visiteuses, car c'est aujourd'hui jour de visite et la maîtresse de céans tient cercle.

On va boire du thé, jouer du chamicen et fumer, les trois principales occupations de la Japonaise, ce petit oiseau qui chante, boit et rit. Potiner et dire du mal de son voisin est, pour elle, déjà un travail, une fatigue ; malicieuse, elle égratigne, seulement en passant mais si gentiment.

La pipe est comme la femme, c'est une toute petite chose, elle est en métal, et le culot, la noix, admet à peine l'extrémité du doigt. Imaginez la capsule d'un gland de chêne percée d'un trou et emmanchée d'un tube en argent, et la blague à tabac, plus petite encore ; un porte-monnaie d'enfant, dont le fermoir sur le côté représente, par contraste, une tête de géant légendaire, quelque chose de gigantesque, d'effrayant. Quant au tabac, c'est moins que rien, des bourres de soie, des bribes, du duvet, on dirait des cheveux de vierge blonde, ou, comme disent moins gracieusement les matelots, du poil de veau coupé fin.

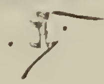
Toutes ces petites choses vont ensemble dans ce petit pays. C'est le : « Petit, tout est petit », des *Pilules du Diable*, avec la grâce et l'éclat de rire en plus.

Attention ! la *ne san*, ou servante, vient de franchir l'océan de *guechas*, ou souliers de bois qui s'étend devant la porte, car, dans la maison japonaise toute garnie de tatamis, on marche sans ses chaussures, le pied seulement dans le petit

bas-mitaine d'étoffe blanche, au gros orteil séparé. La ne san est entrée apportant le thé.

Alors les conversations s'engagent, entremèlées de petits cris : *Ne ! sodeska !* comment ! est-ce possible ! *Arignato mo*





Le salut il y a 2000 ans.

taxan, grand merci. Et les rires perlés fusent dans la pièce pendant que la petite mimique va se dérouler.

Ce sont d'abord des attitudes d'une gaucherie vraiment adorable, des bras qui s'agitent dans les manches immenses du *kimono* entr'ouvert, et, par ces ouvertures de soie mer-

veilleuses, miroitantes, multicolores, on entrevoit des échappées de seins énormes et blancs, des saillies blanches aussi de cuisse, toute une anatomie de forme blanche, grassouillette et ronde d'enfant. Ah! la jolie chose que la Japonaise!

Pendant ce temps, la pipe a joué un grand rôle, constamment bourrée, chaque pipe contient, en effet, de tabac une pincée; à chaque instant aussi, on voit la fumeuse saisir le *atchi*, poser un charbon ardent sur le tabac, puis avaler deux ou trois goulées, qui ressortent en gros spirales par le nez. C'est fait, une pipe est fumée, à une autre, et, constamment, bourrer, allumer, aspirer. C'est un vrai travail continu. Deux, trois cents, six cents pipes, s'avalent ainsi dans la journée; résultat comme tabac fumé, une pipe de chez nous... Tout cela, entremêlé du bruit continu, aussi de tac, tac, que font les pipes que l'on débourre, en frappant deux petits coups secs sur le rebord du *tchibachi*. Le lecteur peut se représenter d'ici le spectacle.

Le maniement des atchis, des baguettes, mérite d'être décrit spécialement, c'est un geste, une véritable mimique des doigts.

Il faudrait vraiment ne pas savoir un traître mot de japonais pour ne pas lire à première vue et ne pas comprendre le sens des caractères qui sont imprimés en tête de ligne. Comme tout est possible cependant, faisons-les expliquer par un Japonais de nos amis, et voici ce qu'il nous dira avec la grâce qui le caractérise :



La scène qui, au musée des figures de bois, excite le

plus la curiosité de mes compatriotes pendant notre grande foire bouddhique d'Assaska, près de Tokio, est certainement celle qui représente des Européens mangeant avec une fourchette. Elle a paru longtemps incompréhensible à la foule, et c'est toujours à sa vue, parmi les mousmées et les gens du peuple, des cris d'étonnement accompagnés d'imitations gauches et drôles faites avec les doigts. So deska! Est-il possible!

Et de fait, cela est absolument surprenant. La belle malice, en vérité, avec une affaire qui ressemble à une fourche à foin armée de quatre pointes, de piquer un morceau de viande pour le porter ensuite à sa bouche, heureux quand il y arrive et qu'il n'a pas glissé en route pour retomber dans la sauce de l'assiette, éclaboussant la table tout autour. Comme c'est gracieux et propre...

Ah, nous autres Japonais, nous avons bien raison de nous moquer de vous! Et, malheureusement, je crains bien que ces ustensiles lourds et encombrants que, par ignorance de la langue japonaise, vous appelez des fourchettes, ne soient encore longtemps en usage chez vous, et tout cela parce vous ne voulez, vous, avec un entêtement vraiment barbare, vous rendre compte de notre cuisine et de notre façon de manger.

Je voudrais cependant bien, moi, qui aime tant la France, inculquer à vos femmes, surtout à vos Parisiennes (il y en quelques-unes qui, vraiment, ne sont pas trop laides) la grâce de nos petites mousmées japonaises, si élégantes et si distinguées pendant le repas, lorsqu'elles manient avec dextérité les deux petites baguettes qui nous servent à manger.

Personne n'a jamais décrit leur fonctionnement, parce que personne n'a su le comprendre.

Voici d'abord, au commencement de ce paragraphe, les caractères qui servent à les désigner : vous voyez que c'est bien plus facile à écrire et à prononcer que votre mot fourchette ! Il n'y a pas d'erreur.

Et, maintenant, comparez les deux objets : D'un côté, la barbarie de la forme, le poids énorme d'un ustensile qui fait mal à la main, d'un maniement difficile, d'une propreté toujours douteuse, à cause des rainures et des interstices ; de l'autre, par contre, la grâce, l'élégance, la propreté. Admirez ces deux petites baguettes de trente centimètres de longueur et de l'épaisseur à peu près d'un crayon, d'une blancheur éblouissante. Nos voisins les Chinois, moins raffinés que nous, les emploient en métal, or, argent, ou bien encore en ivoire, chez les particuliers riches ; en métal commun, au contraire, dans le peuple et les restaurants à bon marché. Là, ces petits bâtonnets sont l'objet d'une loterie curieuse. Entassés à l'entrée, derrière la porte du restaurant, dans une grande boîte en bois, un certain nombre d'entre eux sont marqués d'un chiffre : chaque client, en entrant, enfonce sa main dans la boîte et en retire, au hasard, les deux baguettes qui doivent lui servir pendant son repas, et ceux que le hasard a favorisés et qui ont tiré deux baguettes chiffrées, ont droit à un plat de supplément. Aussi faut-il entendre le vacarme qui résulte de ce cliquetis sans cesse renouvelé.

Chez nous cet usage est inconnu, notre civilisation intérieure est trop bien raffinée pour cela. Pauvres ou riches ne



Le salut Louis XIII.

se servent jamais deux fois de suite des mêmes baguettes, fût-ce pour un simple thé. Aussi sont-elles, chez nous,

exclusivement en bois et brûlées après chaque repas. Devant sa place chaque convive trouve une grande enveloppe cachetée, renfermant une paire de baguettes en bois blanc immaculé, et pour bien prouver qu'elles n'ont jamais servi, elles sont taillées dans le même morceau, non fondues entièrement et adhérant encore par leur extrémité supérieure. Quand le premier service est apporté, chacun ouvre l'enveloppe, saisit ses baguettes et les sépare en les brisant. Pour s'en servir, voici la manœuvre bien simple à exécuter : saisir la première baguette et la poser comme l'indique la figure 1. Une extrémité dans l'angle formé par la base du pouce de la main droite et l'index, le milieu à peu près de la baguette reposant sur l'annulaire légèrement étendu. Dans ces conditions, la baguette, sans effort et sans pression, reste rigide, immobile elle fait corps avec la main et ne peut se remuer qu'en suivant celle-ci dans ses mouvements de flexion autour du poignet. Ceci fait, saisir la deuxième entre l'extrémité du pouce restée libre, l'index et le médius, absolument comme on saisit une plume dans l'acte d'écrire (fig. 2). Celle-là est la baguette mobile ; en elle réside tout le mécanisme, tout le secret, c'est elle qui,



Fig. 1.

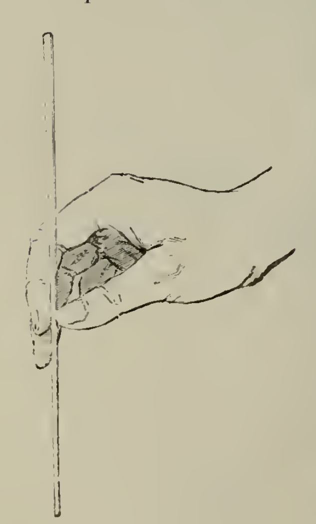


Fig. 2.

en se rapprochant par le mouvement des doigts ou en s'éloignant de la première, formera la pince pour saisir tout objet, si petit soit-il. L'ensemble des deux manœuvres produit donc la figure 3. Vous voyez comme cela est facile et gracieux.



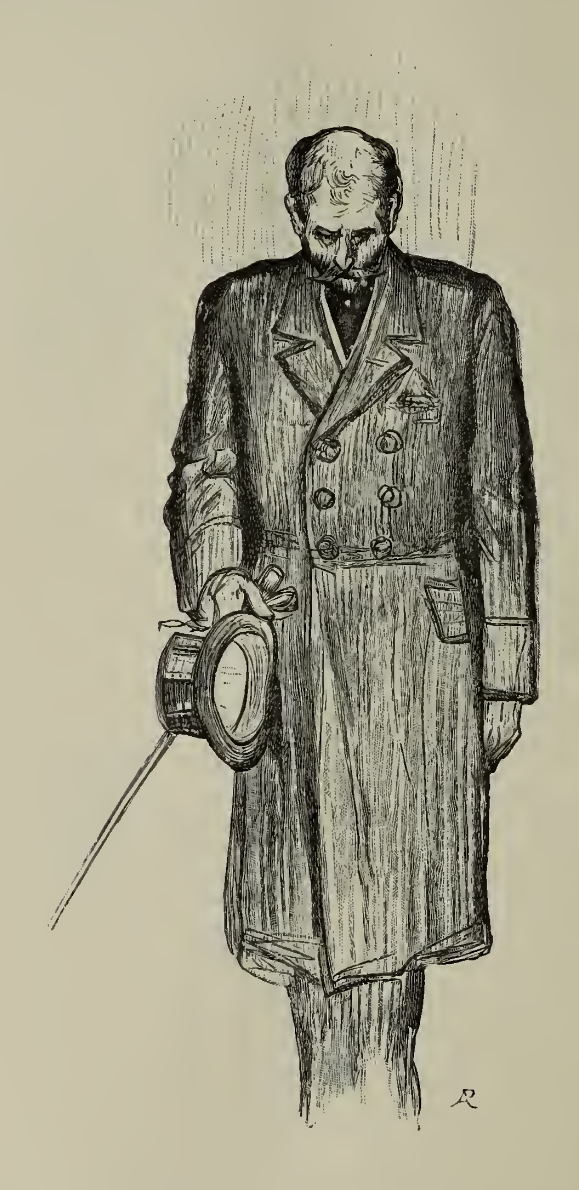
Fig. 3.

Quelque peu adroits que soient de leurs mains les Européens, il est impossible qu'à première vue et aux premiers essais, ils n'arrivent pas au résultat, et la preuve, c'est que les enfants européens sont les premiers à se servir des baguettes chez nous, et, dès qu'ils les ont prises, ils perdent absolument l'habitude de la fourchette qu'ils ne reprennent qu'avec une énorme difficulté, au grand désespoir des parents. On doit pouvoir tout faire avec nos baguettes; mais la preuve suprême d'habileté est de prendre des œufs un à un dans une assiette et de les placer dans un panier situé en contre-bas ou placé par terre entre les jambes (fig. 4). C'est là où il faut soigneusement éviter les *x*, car alors les baguettes se croisant l'une sur l'autre, écrasent l'œuf, ou bien ce dernier tombe et se casse. Avec ces baguettes nous mangeons tout de même le riz qui, chez nous, est épais, se colle grain à grain en pelôtes et ne nous oblige pas comme les Chinois à approcher le bol de notre bouche, et après avoir rapproché



Fig. 4.

les baguettes, nous en servir comme d'une pelle à four.



Mais ce n'est pas à table seulement que servent les baguettes. La cuillère est inconnue dans nos cuisines, et

c'est avec les baguettes aussi que nos cuisiniers battent les œufs, remuent les sauces, étendent la pâte, saupoudrent le sucre et la farine sur les gâteaux. Dans la maison, deux



baguettes de métal réunies sur une chaînette sont toujours piquées dans le shibashi, petit brasero en faïence, où les morceaux de charbon sont empilés en pyramides sur la cendre, les morceaux enflammés au milieu.

Les chiffonniers ramassent dans la rue les ordures avec

ces mêmes baguettes d'une longueur de 60 à 90 centimètres environ. Elles servent enfin, dans les magnaneries, à saisir avec délicatesse, pour les déplacer feuille à feuille, les vers à soie malades ou jeunes qu'un simple contact un peu brusque tuerait tant ils sont délicats.

Dans un des magasins remplis d'objets de ménage qu'un de nos empereurs du Ve siècle légua au temple de Nara, se trouvent plusieurs sortes de baguettes à manger, de modèles différents, ce qui prouve que déjà à cette époque, nous autres Japonais, nous mangions avec élégance et propreté, pendant que vos grands seigneurs français mangeaient avec leurs doigts.

Du fumeur au priseur il n'y a qu'un geste, franchissons-le.

A notre époque on ne prise plus, ou, ce qui est plus juste, priser n'est plus une mode, un ton. Plus de doigts chargés de bagues et enfouis dans de la dentelle des petits maîtres ou des petites maîtresses des successeurs du grand roi ; plus de prises impertinentes de grand seigneur, plus de chiquenaudes sur les jabots de soie et de dentelles, la période noble du tabac à priser est finie.

Napoléon en a fait un geste roturier, en supprimant la tabatière, et en fourrant tabac et doigts dans une poche en peau de son gilet. Aujourd'hui, on prise en deux gestes ; ou bien le classique, celui du notaire, le bourrage des narines avec des doigts épais, spatulés, gros, ou bien le fantaisiste, celui qui consiste à répandre le tabac en une petite traînée, dans un repli de la racine du dos du pouce

de la main gauche, et à se le passer ensuite sous le nez en aspirant vivement.

Quelques-uns prisent en plusieurs fois, partant en plusieurs gestes, mais c'est une affaire de goût ou de nez. Quant au geste si élégant de la pichenette sur le jabot, elle est remplacée par l'extrémité du dos des doigts, frôlant en frottant et époussetant le devant du gilet, ou des tapotements à pleine main. De notre temps, on n'est plus impertinent et léger, c'est-à-dire grand seigneur, on est lourd, on est bourgeois.

Deux mots sur le chiqueur, il a trois gestes : le pouce dans la bouche pour y *coller* le morceau de *carotte* ; le geste pour placer momentanément la chique dans un repli du béret ; le troisième, fraternel, pour se *passer la chique*, à distance, d'un coup de doigt. Ces trois gestes font tout particulièrement partie des manœuvres dans la marine, où la chique, à cause de la défense de fumer, s'est réfugiée de nos jours.

— Ohé, d'en haut ! qu'est-ce qui est de service à la chique ? crie d'en bas un matelot aux camarades qui travaillent dans le gréement. Aussitôt, on voit une tête se pencher sur la hune. — Moi ! crie l'homme. — Depuis quand ? — Trois heures. — Parfait, à moi la chique. Déjà, l'homme de la hune a mis son doigt dans la bouche, un petit geste sec, et une petite boule noire a dégringolé dans les airs, suivant une trajectoire verticale, un bruit sec comme quelque chose qui entre dans une cavité ; l'autre, d'en bas, vient de la saisir au vol, la bouche ouverte.

Çà, c'est un geste pour un geste, pas vrai, vieux frère, c'est un trait d'union entre ponantais et levantins, entre Mahurec et le Moco. Vive la marine !

Pour terminer cette série de gestes, il nous faut dire un mot du salut et de la poignée de main.



Salut, veut dire petit saut, même quand c'est un grand sot qui l'exécute. Le salut est, en effet, avant tout, un geste de danse, qui, celui-là aussi, s'est singulièrement démocratisé.

Le chapitre du geste hiératique, nous a donné les origines

et les façons des premiers saluts. Le salut se fait par l'attitude,



à la fois, et par le geste, l'inclinaison du corps et de la main.

Le cercle du salut est allé en se rapetissant successivement. On a d'abord salué de tout le corps et de tout le bras, en révérence ; puis, d'un demi-cercle seulement du corps et de l'avant-bras ; puis, c'est le dos seulement qui s'est arqué ; enfin, par cette fin de siècle, la tête seule s'abaisse en un geste, simple et prétentieux d'imbécile, qui se colle le menton au cou. Il paraît que c'est très chic.

Un des temps du salut consiste à se découvrir la tête ou à s'y porter la main, suivant les races ; les deux gestes procèdent de la même idée, celle de l'offrir à celui auquel on veut donner un témoignage de respect. Le geste actuel est le symbole de l'ancien acte, c'est la traduction du *à la disposition de Ud*, des espagnols, qu'il faut surtout se garder de prendre au sérieux ; personne n'est plus de taille aujourd'hui à offrir réellement sa tête à un autre, lequel, d'ailleurs, ne l'accepterait pas.

Le *ave Cæsar morituri*, *te salutant*, accompagné du geste de la tête et de celui du glaive, est décidément vieux jeu. On ne meurt plus pour saluer.

Les gestes de salut, cela se conçoit, sont multiples, et chacun en use à sa guise. L'un, comme l'ancien mousquetaire, traîne presque son chapeau au ras du sol ; l'autre salue à peine en le soulevant sur la nuque. Entre les deux il y a toutes les nuances, comme aussi tous les chapeaux, y compris les casquettes. Quelques-uns mêmes saluent simplement de la main, en un petit geste, familier ou protecteur. Depuis quelques années, une modification tend à s'établir dans le salut. Tout le monde est soldat et ce passage à la caserne se retrouve dans certains gestes et certaines

allures, notamment dans le salut. Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer des gens qui se saluent simplement, en portant la main au chapeau, à la visière, et en esquissant ainsi, plus ou moins, le salut du soldat. Ce procédé se vulgarise et se généralise davantage de jour en jour.

Puisque nous venons de parler du salut militaire, décrivons-le :

Le militaire, lui, ne se découvre pas pour saluer; il n'a pas à offrir sa tête, lui, qui prend celle des autres, et cette singularité, outre qu'elle a l'avantage de conserver à l'homme l'allure, la raideur, la ligne, qu'il perdrait s'il enlevait plus ou moins gauchement son képi ou son casque, embarrassé d'aigrettes, de plumets, de pompons et lourd; cette singularité a encore l'avantage de perpétuer le souvenir de la caste qui se croit toujours d'essence un peu supérieure au commun des mortels.

Pour enlever sa coiffure, le militaire a besoin de l'autorisation de son supérieur : « Là, mon ami, je vous autorise à enlever votre casque et à ressembler, pour un instant au banal pékin! » Chez le soldat, le salut s'effectue donc couvert. Il se fait avec le bras et la main, ou avec les armes. Avec la main, il y a deux théories : la française et la prussienne, la paume ou le dos de la main. Différences de races, la première est plus gracieuse, peut-être, plus emphatique aussi; la seconde est sobre, sèche, raide, peut-être aussi plus militaire; au fond, ce sont des nuances qui se perdent dans le salut des armes. Celui-là est le même partout. Les officiers saluent de l'épée, avec ce geste si connu de la main en tierce abaissant l'arme; les soldats, suivant le grade de celui qu'ils



Salut du soldat français.

saluent, en rectifiant la position, portant ou présentant les armes. Pour saluer, le drapeau s'incline dans l'armée;



Salut du soldat prussien.

s'amène dans la marine à bout de drisse, ou seulement à

mi-mât. Suivant l'importance, trois fois chez nous, une fois seulement dans les marines étrangères.

Jusqu'à ces derniers temps, au contraire du soldat, le marin saluait en enlevant son béret ou son surouat.

La politesse internationale veut qu'on salue à coups de canon. Coup pour coup. C'est là une règle inexorable du code maritime moderne et l'on est sérieusement à cheval sur ce règlement. La France seule, à un moment de son histoire, sous Louis XIV, s'est fait saluer la première, obligeant les autres à amener leur pavillon, alors qu'elle n'amenait pas le sien ou ne l'amenait qu'après, et ne rendant pas coup pour coup.

Mais l'étranger subissait impatiemment cette marque de suprématie, et, peu après Colbert, la France est rentrée dans le droit commun.

Le salut international ne se rend qu'après un échange de visites, dont le but est de prévenir qu'on va saluer et être prévenu qu'on sera en échange, aussi, salué ; il ne se rend pas après le coucher du soleil, et, étant donné le prix du coup de canon, peut s'élever jusqu'à cinquante mille francs. Pour dire bonjour, c'est cher. Ajoutons que, théoriquement, il ne doit pas se faire avec une seule pièce, mais avec toutes celles du bord successivement, et, de seconde en seconde, ou de minute en minute, le chronomètre en mains. Des deux côtés, un officier compte les coups.

La description complète du salut au canon et ses règles de politesse internationale, nécessiterait presque un volume, elle fourmille d'anecdotes. Mais, cela nous ferait sortir du cadre du geste. Arrêtons-nous donc là dans cette description. Aussi bien il nous faut parler, maintenant, de la poignée de main.

Comme aurait pu dire Chamfort, la poignée de mains est l'échange de deux fantaisies, et le contact de deux épidermes, elle est banale ou sympathique, fausse ou vraie. Feu Grévy en avait fait un comble : il tendait veule et flasque sa main, que vous présentait le bras au bout duquel elle pendait ; c'était mou comme un chiffon et d'un singulier contact, et surtout pas compromettant pour lui. On avait envie de s'essuyer après.

Ceux auxquels il l'a serrée se rappellent, par contre et en parlent, la poignée de main de Boulanger ; à celle-là, paraît-il, on ne résistait pas. C'était un poème, main de fer sous un regard de velours.

Au demeurant, ainsi que nous l'avons dit, la poignée de main est peu variée en tant que geste propre. Il y a le shake hands anglais, donné et reçu à pleine main, et qui consiste à se secouer, comme si on voulait se désarticuler le bras ; la pleine main de l'homme fort, vaniteux, qui, dans ses moindres actes, veut faire ostentation de sa force et vous serre à vous broyer la main ; la pleine main de l'ami, bonne et franche dans une petite étreinte ; celle de l'amie, enfin, qui tient plutôt du contact de peau.

Dans les demi-main, nous avons les poignées de main honteuses, effarées, équivoques, douteuses et louches, suivant les caractères, les actes, le passé. Celles, enfin, des gens qui suent des mains. Signalons aussi la poignée de main qu'on se donne à soi-même en passant loin de quelqu'un, geste qu'on lui montre, mimique de la mimique, et qui veut dire : je vous la serre.

Beaucoup de gens se contentent de tendre un ou plusieurs

doigts. Ce sont les imbéciles d'un autre ordre que les forts C'est, en général, en signe de supériorité, protection ou mépris. Voilà tout ce que donne la poignée de main comme geste, l'expression de la physionomie, le plus ou moins d'empressement à la tendre ou à la recevoir; telles sont les nuances, gestes de derrière la tête, qu'il faut plutôt deviner et qu'on sent.

Au milieu de cet ensemble silencieux, éclate, sonore, bruyante et brusque, la tape dans la main de l'Auvergnat à l'Auvergnat. Le jeu de la main chaude, qui s'en rapproche, est bien un geste, mais n'est pas une poignée de main.

Avec la main, le geste peut, quelquefois, dépasser la pensée, on l'appelle alors gifle ou coup de poing, c'est encore la main qu'on donne... sur la figure; d'autres fois, c'est le pied qui s'aventure. La basane que taille le soldat, cette conversion à pivot fixe, le pouce formant le pivot et les quatre doigts l'aile marchante et qui se fait sur la cuisse, est difficile à classer, en sa singulière expressivité. Glissons!

Terminons cette énumération en signalant d'abord l'ennemi du geste, le photographe, avec son éternel : *Ne bougeons plus!* Puis stigmatisons l'affreux geste, l'épouvantable mimique du pianiste; cet être dont, suivant le proverbe biblique, la main droite ignore ce que la main gauche fait.

Objet de répulsion et d'horreur, ce genre de musicien pululle, c'est l'opprobre du geste, qui mériterait, certes, de mourir, tué par le dernier des gestes, celui du cordon à Deibler.



Le geste dépassant la pensée.

LE GESTE QUOTIDIEN

CHANSONS DE GESTES FIN DE SIÈCLE — LES PETITES PANTOMIMES DE LA VIE

LA MIMIQUE DU MATIN — COMMENT ELLES METTENT LEURS CHEMISES
LA PANTOMIME DE L'OMNIBUS — LA MIMIQUE DU FLIRT
LA DERNIÈRE PANTOMIME

Chez la femme comme chez l'homme la mimique du matin est, en général tout au moins, molle et cotonneuse, les gestes manquent pour la plupart de conviction, d'énergie. Le corps est encore un peu sous l'influence du sommeil.

Cette mimique se compose de quatre séries de gestes : 1° *les gestes essentiellement mous et lents*; 2° *les gestes rapides*; 3° *les gestes rudes*; 4° *les gestes doux et moelleux*.

Les gestes mous et lents sont : se frotter les yeux, bâiller, s'étirer les bras, se presser les seins à deux mains; les gestes rapides : sauter à bas du lit; les gestes rudes : le tub, le brossage des cheveux à l'anglaise, l'essuyage; les gestes doux et moelleux : le frisage des moustaches, le tressage des cheveux, la coiffure.

En résumé, quatre périodes, on le voit, avec intermèdes de brosses à dents, brosses à ongles, boutonnages de boutons et lacetages divers.

L'une des périodes comprend un épisode curieux et intéressant suivant les cas : *le passage de la chemise.*

Ce passage ne compte pas chez l'enfant ; il se fait en deux temps, trois gestes chez l'homme, mais donne lieu chez la femme à toute une mimique des plus diverse, quelquefois des plus compliquée que nous allons exposer.

Première manière. — Son confesseur lui a dit : « *Comme vous voudrez* », et elle y va bonnement ; d'ailleurs, elle est chez elle, toute seule dans sa chambre à coucher ; sa conscience est pure, tranquille, reposée ; elle ne se doute même pas que cela puisse être amusant. Chez elle la chemise est en grosse toile et *large ;* elle n'a rien à montrer, à cacher ou à mouler, partant le geste est simple, facile, ample, comme la chemise. Un petit geste d'épaules et du haut du bras, ça y est, la chemise de nuit est tombée, roulée maintenant en cercle autour de ses petons. Un peu de chair de poule, un imperceptible frisson occasionnés par le frottement rapide de la toile, puis, houp ! d'un seul coup, d'un geste du bout des bras bien tendus en l'air, la chemise de jour, large aussi, sans entre-deux ni entre... trois est enfilée. Sa vertu y est à l'aise, comme dans un sac.

Deuxième manière. — On la lui a apprise au couvent et elle l'a conservée parce qu'elle a des... inégalités qu'elle ne serait pas bien aise que l'on vît et qu'elle ne veut pas s'avouer à elle-même. La chemise est plus étroite. D'instinct d'abord elle jette un coup d'œil circulaire dans la chambre, surcroît de précautions : on ne sait pas, après tout. Puis, se tournant vers le mur, elle sort d'un geste étriqué un bras, puis l'autre ; alors elle saisit le milieu de la chemise avec

les dents, pour la maintenir, et ne montrer qui, et quoiqu'il arrive, que ses épaules et tout à fait le haut du dos. Après cela, avec une gaucherie de canard domestique, à petits gestes contournés et faux, elle passe sa chemise de jour par dessus sa chemise de nuit, qui l'arrête dans sa course, à laquelle elle s'accroche en une série de plis affreux qu'il faut défaire à tout moment.

L'opération est laide, compliquée, antimimique et antistatuaire au suprême degré : la chemise est en coton et a des soufflets devant. Fi ! heureusement que la femme est seule ; ne la troublons et ne nous troublons pas, et laissons la chemise de nuit maintenant glisser solitaire sous l'autre jusque par terre le long du corps. Certainement il n'y aura pas de frissons ni chez elle, ni chez nous.

Troisième manière. — Son vieil *ami* sérieux, membre de l'Institut de France (section des sciences exactes) le lui répète tous les jours : « Il n'y a encore que vous, ma chère, qui sachiez changer de chemise. » Elle le sait très bien, d'ailleurs, puisque c'est sa profession, et la mimique chez elle confine à l'art.

Au demeurant, la chemise est chez elle un prétexte, elle colle à la peau dont elle a les teints blancs et roses, et *transpare* comme un véritable maillot.

Son changement est une manœuvre savante, un judicieux emploi de la mimique pour faire valoir et l'étoffe et la peau. Tous les gestes se font de haut en bas et tendent à faire descendre, dégageant d'abord les bras, puis la gorge, puis tout le corps, et jamais la chemise ne doit passer par-dessus la tête.

C'est le vieil ami de l'Institut (section des sciences exactes) qui en a dessiné le modèle, choisi le tissu, indiqué l'endroit où devaient se placer les nœuds, bouffettes, initiales et autres futilités capitales auxquelles elle sert de soutien.

La chemise est un cache-peau qui permet de tout montrer et de tout laisser voir.

LA PANTOMIME DE L'OMNIBUS

EN DEUX TABLEAUX ET DEUX OMNIBUS

Le théâtre représente successivement l'intérieur de deux omnibus.

PERSONNAGES :

ELLE — EUX — ELLES — LE CONDUCTEUR — LUI (un imbécile)
Personnages divers.

PREMIER TABLEAU, PREMIER OMNIBUS

Elle. — Petite brune, très élégante dans sa toilette du matin, cheveux frisés sur le front, la voilette baissée, un grain de beauté noir sur une peau très blanche au cou, elle est gantée. Dans la petite ouverture du gant de la main gauche une correspondance inutile, dans la main droite un petit paquet dans lequel il n'y a, d'ailleurs rien, c'est simplement du papier roulé, c'est l'inévitable paquet dit *sauve-geste*, ou de contenance.

Elle a fait un petit geste gauche d'appel au conducteur qui tire son cordon, l'omnibus s'arrête au bout de quelques mètres. Elle arrive vite à petits pas saccadés, la main gauche tient la robe par derrière, geste machinal et de contenance aussi. Très embarrassée pour saisir la rampe, dame ses deux mains sont occupées, heureusement le conducteur qui a l'habitude la saisit par le bras et la taille, un petit geste sec, houp! C'est fait. Petite inclinaison de tête gracieuse au conducteur en remerciement. Coup d'œil rapide dans l'intérieur. Ah! là, une place, essai infructueux pour s'accrocher à la tringle qui court au plafond, geste raté, elle est trop petite, arrivée devant sa place cahin-caha entre deux rangées d'hommes dont les malins avancent sournoisement le genou pour frotter la jambe au passage, c'est ce qu'on appelle, chez les connaisseurs, le geste de la prise de contact ou de reconnaissance. Elle s'assied en ayant soin de ramener sa robe d'un petit geste gracieux et imperceptible sur le côté pour éviter les plis entre elle et la banquette. Puis encore un petit coup d'œil rapide, circulaire, prudent, pendant que sans en avoir l'air, le paquet-contenance posé sur les genoux, la main droite tout de suite, ébouriffe un peu les frisons du front avec la paume et que la gauche passe derrière pour lustrer la taille avec la face dorsale, étaler les petits plis et se livrer à toute une petite mimique, à tout un petit travail compliqué, mais des plus vite et des plus adroitement faits pour arranger et faire valoir sa taille très fine et très élégante d'ailleurs. (Réflexion : *Diable de ces omnibus, où on n'a pas seulement une toute petite glace pour voir si on n'est pas trop défaite, enfin, tant pis!*)

Moment de silence mimique. — Elle change sa correspondance inutile de gant.

Côté des hommes. — A son entrée, tous ont porté la main à leur moustache; ce geste de frisure machinal est classique, chez l'homme en présence d'une femme et ne rate jamais, c'est un tortillement de coquetterie et de contenance.

Quelques irréguliers ont arrangé leur cravate ou se sont passé la main dans les cheveux, mais ce sont-là, répétons-le, des amateurs, des irréguliers du geste.

Réflexion générale du côté des hommes : Tiens! tiens! tiens! tiens! tiens!

Côté des dames. — A son entrée toutes l'ont regardée, toisée, dévisagée. Pas de gestes, mais une comparaison mentale et silencieuse, longues investigations, résultats indiqués par des mines diverses : physionomie gracieuse chez celles qui se trouvent mieux qu'elle, pincée chez celles qui croient perdre à la comparaison. (Réflexion générale du côté des dames : *Qu'est-ce que ça peut bien être que cette petite pécore?*)

2e *moment de silence mimique.*

Lui (*un imbécile*). — Il est en face d'elle, tête de grelotteux qui se croit irrésistible, il l'a regarde avec insistance et tortille ses moustaches frisées à l'envers avec frénésie. — (Réflexion : *Ah çà! elle ne te regarde donc pas, ça n'est pas possible, Guy mon ami, c'est qu'elle ne t'a pas vu, évidemment, elle ne t'a pas vu. Manœuvrons.*)

Il fait le geste de tirer sa manchette de chemise (geste connu) dit le coup de la manchette.

Elle, pendant ce temps, a pensé à autre chose tout en ins-

pectant un à un les voyageurs et en commençant par ceux du fond. Tout à coup elle s'arrête. (Réflexion : *Et ma voilette que j'ai oublié d'arranger! elle doit être horriblement collée sur mon nez et j'ai mis du cold-cream ce matin!*) — Résultat de la réflexion : un petit geste, les deux pouces glissés sous la voilette qu'elle tend en la tirant légèrement, pendant que ses deux lèvres exécutent une petite moue, pour aider au repoussement du tissu. (Réflexion : *Diable, heureusement que j'y ai encore pensé à temps. Quelle horreur! cela devait me défigurer absolument. Aussi, on n'a pas idée de ces omnibus sans glace. A quoi pense donc la femme du directeur de la Compagnie?*)

Pendant cette petite gesticulation elle a dû fixer la tête et a aperçu juste en face d'elle Guy, qui continue lui, à ne pas la quitter de l'œil et qui, maintenant mordille les pointes de ses moustaches, d'abord parce que c'est classique, ensuite parce qu'il n'est pas fâché de montrer ses dents, belles et bien tenues, ce qui lui donne avec ses lèvres humides d'enfant l'air un peu plus baveux encore et gaga.

Les autres gens de l'omnibus se sont désintéressés de la question et c'est maintenant un duo de gestes qui va s'engager.

Du moment où, elle a vu Guy, elle l'a rapidement dévisagé et a aussitôt baissé les yeux, elle ne le regardera plus et ne lèvera plus les yeux sur lui, aussi elle ne perdra ni un de ses regards ni un de ses gestes, et sans rien regarder elle verra tout et devinera ses pensées.

Tout voir sans regarder et voir précisément ce qu'elle ne regarde pas est une des propriétés les plus remarquables de la femme. En omnibus comme partout.

Lui. — Il quitte un instant ses moustaches et passe son index droit entre son cou et le col de sa chemise, petit geste de tête et petite secousse du cou. (Réflexion : *Jouons serré, Guy, elle t'a vu, elle t'a regardé, elle te gobe, il n'y a pas à en douter!*) — Il revient à sa moustache.

Elle. — (Réflexion : *Qui peut bien être cet imbécile? pas mal, un peu gravure de mode, les jambes maigres, c'est curieux comme tous les hommes ont les jambes maigres depuis quelque temps, ça doit être le vélocipède. Comme il me regarde! Diable, il n'a pas encore vu mes frisettes dans le cou que j'ai cependant fort belles.*) — Aussitôt petit geste, comme pour abaisser la glace derrière elle, elle baisse le cou, effet prodigieux de frisettes qui miroitent en pleine lumière. Petits efforts coquets, non pour abaisser la glace, mais bien pour faire miroiter les frisettes sous tous les jours.

Lui. — (Réflexion : *Qu'est-ce qu'elle a donc à se tortiller comme ça? elle ne voit donc pas que je la regarde?*) — Il sort son mouchoir et se mouche bruyamment.

Elle (indignée). — (Réflexion) : *Je l'aurais parié, c'est un imbécile; est-ce qu'on se mouche pendant qu'on regarde une femme! je suis sûre qu'il n'a même pas fait attention à mes frisettes. Ayez-les donc belles après ça.*) — Ici se place un petit geste suspensif involontaire. — (Réflexion : *Est-ce que par hasard elles seraient défrisées? Ma vie pour une glace!*) Nerveusement elle roule le paquet-contenance entre ses deux mains.

Lui. — Il passe d'un air dégagé ses pouces dans les entournures de son gilet, cesse de friser ses moustaches, et prend

la mine pincée. — (Réflexion : *Elle ne me regarde pas, c'est une bécasse. Zut! à d'autres, à quoi bon se gêner, il s'étale.*)

Elle. — Prenant un petit air pincé aussi, place le bout de ses petits doigts la main ouverte devant ses lèvres en toussotant légèrement et les yeux rivés au sol. — (Réflexion : *Je l'avais bien pensé, c'est un imbécile. Après ça elles sont peut-être défrisées : c'est horrible, épouvantable! ne pas se voir! je ne connais pas de supplice pareil!*) *Moment de silence mimique.*

Le conducteur (*criant*). — Magdelaine, correspondance Champs-Élysées, Passy.

Elle se lève précipitamment et dans son indignation, lui lance un long regard de mépris. — (Réflexion : *Je vais donc enfin pouvoir m'arrêter devant une glace, et si elles sont frisées...*)

Le conducteur. — Allons, dépêchons, la correspondance part.

DEUXIÈME TABLEAU, DEUXIÈME OMNIBUS

Elle. — D'un petit bond gracieux et léger elle a sauté en bas de la plate-forme, courru à l'autre omnibus où le même manège va se répéter; pendant ce temps, Guy l'imbécile qui se méprend sur le sens du regard retortille sa moustache de nouveau. — (Réflexion : *Il n'est pas possible qu'elle ne m'aime pas. Suivons-la.*) Il se précipite à sa suite, écrase des pieds, bouscule une grosse dame, saute à terre et arrive à l'autre omnibus qui va partir.

Complet! crie le conducteur avec un geste goguenard... Allez, roulez! et il tire à coups répétés sur le cordon, ce qui dit au cocher : *Complet, ne t'arrête plus!*

Guy reste atterré et tout penaud, sans un geste, pendant qu'elle lui sourit d'un air moqueur au loin en lui montrant bien acérées ses quenottes blanches. — (Réflexion : *C'est bien fait, mon petit, ça t'apprendra à mépriser les frisettes!*)

LA PANTOMIME DU FLIRT

PIÈCE EN QUATRE TABLEAUX, UNE MULTITUDE DE GESTES
ET UN MOT SEULEMENT

PERSONNAGES :

ELLE — LUI — GRAND'MAMAN (Personnage muet)
UNE CHATTE (mime réfractaire) — UN CHIEN (mime remarquable)
DES CANARIS (mimes muets) — UN CHEVAL

PREMIER TABLEAU

Comment l'amour vient dans un simple geste.

Les deux extrémités d'une rue, à une assez grande distance. — Sa fenêtre et la sienne, au premier étage toutes deux. — Elle, une adorable blonde, de ces blondes du Midi qui sont brunes à l'exception des cheveux, seize ans, tout ce qu'il faut pour aimer et être aimée. Lui, grand, bien pris, un admirable brun, sous-lieutenant au 8ᵉ hussards.

Accessoires mimiques du 1ᵉʳ tableau : des canaris, un

métier à broder, un rideau de fenêtre, un vase de marguerites, Puss, la chatte de grand'maman. Cette dernière est à la messe.

Elle est assise dans sa chambre, près de la fenêtre, le rideau écarté, Puss la chatte sur ses genoux, un des canaris sur son épaule, elle brode d'un geste mutin et gracieux en un mouvement lent, des pantoufles, toutes petites, bleues avec des touffes de fleurs roses. Par intervalles elle s'interrompt pour caresser de la main Puss ou becqueter son canari, puis elle regarde dans la rue, machinalement.

Lui, passe à l'instant même à cheval, dans un geste, un peu raide et fier en beau hussard qu'il est. Elle l'a vu et sans penser à mal s'est levée et le regarde en jouant avec une marguerite dont elle tapote la vitre.

Par hasard, il relève la tête et l'aperçoit. Alors gravement il la salue d'un geste moitié militaire, moitié civil, dans lequel il y a comme une caresse vague, réservée, retenue. Elle a rougi jusqu'aux oreilles, puis d'une jolie inclinaison de tête lui rend son salut.

Pourquoi ont-ils fait cela? ni l'un ni l'autre ne savent, parce qu'ils se sont vus, parce que il leur semble qu'ils se connaissent, parce que... Voilà, parce que. Le geste a appelé le geste. Mais quoi qu'il en soit, ni lui ni elle n'ont oublié le premier geste et, tandis que la nuit venue, il y pense encore et qu'il lui semble la voir comme le matin, à travers la fumée bleuâtre de son cigare, qu'il fume accoudé à sa fenêtre pour essayer de l'apercevoir de loin, elle, agenouillée sur son prie-Dieu, dit sa prière. Et, tandis que sa pensée, calme et heureuse va vers lui, son geste, les mains

jointes doucement retombe, et sa bouche en un pudique sourire murmure doucement aussi ce seul mot de prière d'adoration chaste et saint : Jésus !

DEUXIÈME TABLEAU

Une mimique de chien.

Même décor, mêmes accessoires que le précédent tableau. Les pantoufles seulement ont un peu grandi, et leur dessin, au lieu de fleurs roses, représente maintenant une tête de cheval. Depuis de longs mois, maintenant, ils s'aiment pour s'être vus.

Elle est seule encore dans sa chambre à coucher, à côté de celle de grand-maman qui sommeille dans sa chaise longue. Elle est assise près de la fenêtre, mais le rideau est baissé, elle brode, son aiguille va, mécaniquement, dans un geste égal et doux. Elle réfléchit profondément, puis prend une marguerite qu'elle effeuille.....

Tout à coup, elle tressaille et s'arrête le bras en l'air : une vive rougeur a envahi ses joues, elle a deviné plutôt qu'entendu réellement. Il est encore trop loin. Le pas d'un cheval, c'est celui du sien, plus de doute. Clac, clac, clac, maintenant le galop se fait entendre, c'est lui ! Alternativement, elle rougit et pâlit, son sein bat, sa respiration s'accélère. Lui, il s'approche au galop, il a hâte aussi d'arriver devant la fenêtre. — Comment, elle n'est pas là? et il a mis son cheval au pas, il voudrait que cette fenêtre eût quinze lieues de large pour chevaucher devant tout le jour, là,

à quelques mètres d'elle. Comment, mais vraiment elle n'est donc pas là aujourd'hui? et d'un geste nerveux de la jambe, d'un coup d'éperon, il fait caracoler et piaffer son cheval. Rien! pas un mouvement de rideau, pas le plus petit geste! — Elle n'est pas là. Décidément, elle ne m'aime plus, puisqu'elle est sortie, puisqu'elle ne m'entend et ne m'attend plus, et le beau lieutenant fait un gros geste de désespoir.

— Mais si, elle est là, mon lieutenant, elle est là, debout derrière son épais rideau, blanc comme neige, plus blanche que lui, une main sur sa poitrine dont elle comprime les battements du cœur. Mon Dieu! si grand-maman allait se réveiller. Elle ne fait pas attention à Puss le gros chat qui, doucement lui câline la robe en y frottant sa tête et qui ronronne, ni à ses canaris qui la regardent maintenant, elle est toute à la rue, toute à son amour. Maintenant, elle aime aussi, elle n'ose plus entr'ouvrir le rideau, précisément parce qu'elle aime, elle a honte sans savoir pourquoi.

Le bel officier continue son chemin, ralentissant tant qu'il peut le pas de sa monture et retournant la tête à chaque instant, l'air profondément troublé et chagrin, laissant flotter les rênes sur le cou de la bête d'un geste mou.

Mais derrière lui il a laissé heureusement un interprète, mime des plus distingués : Pull, son gros chien aimé, un bel épagneul, auquel il ne manque même pas la parole.

On ne lui a rien dit, à Pull, mais il sait tout, il a tout observé, tout réfléchi, tout compris.

Maintenant, lui, il est arrêté devant la fenêtre et fait à la belle invisible son petit discours adroitement mimé :

Une série de coups de queue rapides et étendus — à toute queue, pour parler chien. — Eh bien, alors, nous ne sommes pas à la fenêtre aujourd'hui?

Deux coups de queue secs. — Eh bien! voyons?

Un petit bond, un coup de tête, un gros coup de reins, puis la queue immobile, en panache, raide. — Voyons, mademoiselle, vous savez bien qu'il est là?

Quelques vibrations de queue. — Parfaitement, il est là.

Vibrations plus énergiques et un fouetté. — Alors, je n'y comprends plus rien.

Un gros coup de queue en cercle. — Diable, diable!

Un arrêt subit, la queue basse comme dans le geste d'attente ou de réflexion, les oreilles pointées et la tête alternativement allant de la fenêtre à son maître qui s'en va. — Voyons, examinons bien et réfléchissons. Qu'est-ce que tout cela peut bien vouloir dire? Seraient-ils fâchés?

Mais voilà qu'un bruit s'est fait à la fenêtre, qui s'entr'ouvre doucement. Le lieutenant est maintenant déjà au bout de la rue, et l'on a moins honte et moins peur : on se risque. Dans l'entre-bâillement, une petite main adorable, mignonne, blanche, au bout d'un bras exquis passe, qui, dans un adorable petit geste, lance au chien un gros morceau de sucre blanc.

Aussitôt Pull se livre à une véritable incontinence... de mimique : *sa queue zèbre et fouette l'air, décrit des triangles, des carrés, des ellipses, toute cette géométrie descriptive, et dans l'espace qui caractérise la joie chez le chien, elle bat ses flancs, fouette, coupe, sillonne, vibre, on dirait qu'elle va se détacher du corps, s'envoler. Mon Dieu! quel discours! Et*

des bonds et des sauts et des coups de reins, et des pointés d'oreilles. A nous Pull, toute l'éloquence vibrante des grands jours et des grands morceaux de sucre. Puis, tout à coup, Pull part à queue abattue, dans la direction de son maître, la queue ouverte, comme une bouche, prête à parler et à lui raconter tout ce qu'elle a dit et tout ce qu'on lui a répondu.

Pendant ce temps, elle n'y a plus tenu, elle ne peut plus lutter avec son cœur qui déborde. Au moment où le beau hussard, maintenant son ami de cœur, va disparaître, la tête obstinément tournée vers elle, vers la fenêtre, dans un douloureux geste de *torticolis*, elle ne veut plus réfléchir, et brusquement elle ouvre la fenêtre très grande, se penche dans un rayon de soleil qui l'auréole tout entière pour l'apercevoir ne fût-ce qu'un instant. Alors, il l'a vue, et vivement il a porté le pommeau d'or de sa cravache à son cœur, de là, à sa bouche, pour lui lancer comme à bout du bras tendu, dans un geste long, d'une douceur infinie, son cœur dans un gros baiser tout plein d'amour.

Alors, elle est restée inerte, glacée, avec un froid d'émotion suprême dans le cœur, sa respiration et son sang s'arrêtent, elle blêmit, puis tout à coup, un flot de sang lui monte à la tête, chaud et capiteux, qui l'envahit, la trouble, l'enivre, elle n'a que la force de saisir d'un geste rapide, d'une main tremblante et d'embrasser de toute sa tendresse la médaille bénie qu'elle porte au cou en balbutiant, la bouche entr'ouverte, l'œil convulsé en extase ce mot : *Jésus!*

Le beau hussard a disparu. Pull resté seul au coin de la rue, remue maintenant ensemble la tête et la queue en deux petits gestes émus et approbateurs.

TROISIÈME TABLEAU

Toute la gamme des gestes.

Mêmes décors, personnages et accessoires que ci-dessus.

Lui, s'est fait présenter, puis il a fait sa demande, agréée naturellement ; maintenant les voilà fiancés et tous les soirs que le bon Dieu fait, avec une précision de militaire et d'amoureux, il vient la voir, pour causer de la prochaine installation.

Causer? est-ce qu'on cause, est-ce que la parole peut rendre ce que le cœur ressent, allons donc! on n'est jamais à moitié bête en ces moments-là. D'ailleurs régulièrement aussi grand-maman s'endort, et dame il ne faut pas la réveiller, sans cela, où serait le bonheur?

La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite est certainement celle de la mimique. Elle suffit largement à tout exprimer.

Elle est assise, en plein sous les rayons de la lampe qui l'inondent, la font resplendir, miroiter, avec son beau profil, ses lignes harmonieuses, elle a l'air ainsi d'une sainte Vierge, tout en or. Elle brode, toujours du même geste lent, un peu saccadé cependant. Les pantoufles se sont rapetissées maintenant et leurs dimensions paraissent s'être définitivement arrêtées, elles se sont transformées et ressemblent à celles d'une bourse ou d'un petit sac à tabac, elles sont devenues rouges de bleues qu'elles étaient et quant aux fleurs, à la tête de cheval, disparues, envolées : à leur place, on aperçoit deux belles initiales, les vôtres, mon lieutenant, je crois?

Lui est assis à côté, tout près, un peu cependant derrière elle, son pied touche son pied, et il la contemple grave et ému de la voir broder maladroitement.

Alors elle tourne vers lui légèrement la tête d'un geste de profil perdu et lui la regarde doucement, chaudement, bien dans les yeux. Elle a compris. M'aimez-vous? et d'un geste brisant deux marguerites, elle lui en a tendu une et gardé l'autre. Maintenant ils effeuillent tous deux..... Tous deux, passionnément! Alors, il lui prend le bras, attirant sa main près de ses lèvres, et sur le bout des doigts parfumés, d'un parfum que maintenant il connaît bien, il pose un instant sa bouche, comme s'il effleurait une fleur.

Premier geste, premier frisson.

Puis, elle a repris sa broderie, de plus en plus maladroite. Dans le silence, on entend le tic-tac de la pendule et la respiration un peu haute de grand-mère. légèrement sifflée.

Pull et Puss, le chien et la chatte, ont mis plus longtemps à se faire l'un à l'autre! Il faut en accuser Puss d'un caractère de chatte un peu fantasque, un peu réfractaire à la mimique. Avec Pull le gros bon épagneul, cela aurait marché tout de suite bien. Cependant depuis des mois, les visites succédant régulièrement aux visites, la vieille fille et le bon garçon se sont mis d'accord. L'un et l'autre ont depuis quelques années dépassé l'âge des folies, et puis, il faut tout dire, Puss est un peu sourde, et Pull est obèse, il ne peut plus chasser; dans leur mimique d'animaux sages, ils ont décidé qu'ils resteraient avec leurs maîtres et pour le moment dorment l'un couché sur l'autre, mufle à mufle, en ronflonnant légèrement.

Tout dort maintenant, hommes et bêtes, la lampe elle-même qu'on oublie de monter, baisse, seuls les amoureux ne pensent pas à dormir, ils s'aiment par gestes. Maintenant il a pris sa main, passionnément, dans de douces étreintes, auxquelles elle répond, heureuse à son tour, elle enhardie, a posé la main sur son épaule, là, tout près de l'oreille, doucement. Alors, ils regardent dans le vague, en extase, puis leurs yeux se rencontrent tout à coup. Alors lentement il se soulève, la saisit dans ses bras d'un mouvement brusque et va l'embrasser, ses lèvres s'entr'ouvrent, sa tête s'abaisse prêt à poser la bouche sur la bouche, elle aussi entr'ouvre ses lèvres vermeilles, mais tout à coup lui se reprend, il doit respecter celle qui sera sa femme et d'un geste il l'écarte pendant qu'à demi-pâmée elle n'a plus que la force de prononcer ce mot : *Jésus!*

QUATRIÈME TABLEAU

Enfin seuls!

Maintenant ils sont mariés et enfin seuls. A cette heure, il n'y a plus de place pour le geste ni pour la parole, et dans l'ombre sur deux lèvres écrasées sous un baiser, sort comme un souffle qu'on devine plutôt qu'on ne l'entend, le mot : *Jésus!*

LA DERNIÈRE PANTOMIME

Le dernier geste.



PERSONNAGES :

LUI — L'AUTRE

Lui, on l'amène, il est ligotté, on vient de faire sa toilette, placé devant la planche-bascule, un geste de l'autre et le déclic s'abaisse.

Cordon S. V. P., comme disait Jean Hiroux.

C'est le dernier geste.

Nous en avons fini avec les petites pantomimes de la vie, et il nous faut, maintenant que nous avons esquissé le geste naturel, étudier le geste cultivé.

III

LE GESTE CULTIVÉ

HISTOIRE DU GESTE AU THÉATRE ANCIEN

LA SALTATION — LA PANTOMIME

LA SALTATION — SALTATION CHEZ LES PREMIERS PEUPLES
CHEZ LES GRECS : ORCHÉSIS, SES ACTEURS,
SON RÉPERTOIRE, SA MIMIQUE — CHEZ LES ROMAINS, ELLE SE TRANSFORME,
DEVIENT ATELLANE, PUIS PREND LE NOM DE PANTOMIME
UNE PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE PANTOMIME A ROME AU SIÈCLE
D'AUGUSTE — LA PANTOMIME ROMAINE : SON RÉPERTOIRE,
SES ACTEURS, SES GESTES
DEUXIÈME PÉRIODE DE LA PANTOMIME — LES ITALIENS
TROISIÈME PÉRIODE — EN FRANCE : NOVERRE, VOLTAIRE ET NAPOLÉON Ier
DEBURAU — ROUFFE
LA PANTOMIME CHEZ DIFFÉRENTS PEUPLES

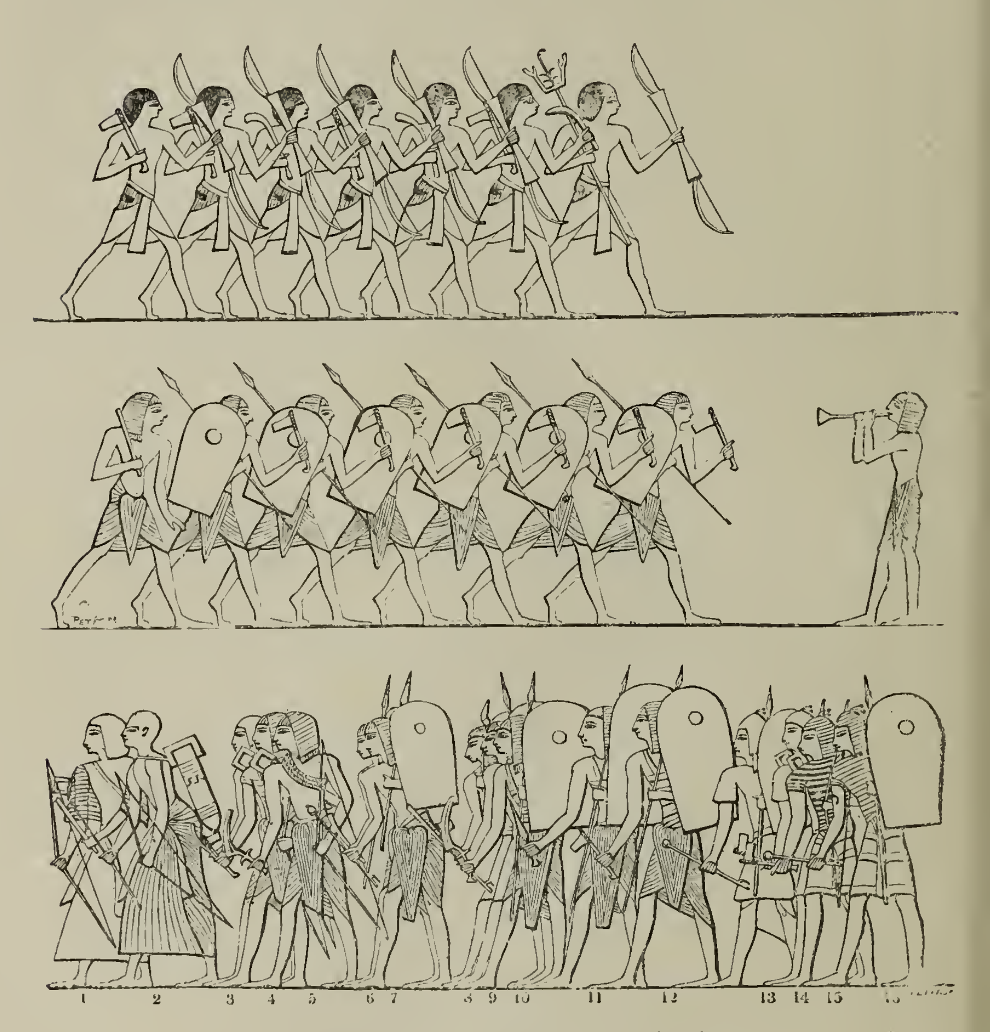
C'est dans l'art mimique, dont la pantomime est à la fois l'origine et l'application théâtrale, que nous allons rencontrer le geste dans toute son harmonieuse pureté, dans toute la précise élégance qu'une culture spéciale et qu'une adaptation particulière lui ont données.

L'art mimique procède de la pantomime. Cette dernière n'a été tout d'abord qu'une sorte de tableau vivant et n'est devenue réellement pantomime que lorsque l'acteur a su mimer. Il nous faut donc, avant d'étudier l'art mimique, montrer la naissance et suivre l'évolution de l'art dont il provient.

Comment est née la pantomime et comment est-on arrivé ensuite à l'art du mime? l'explication en est simple au point de vue général d'abord.

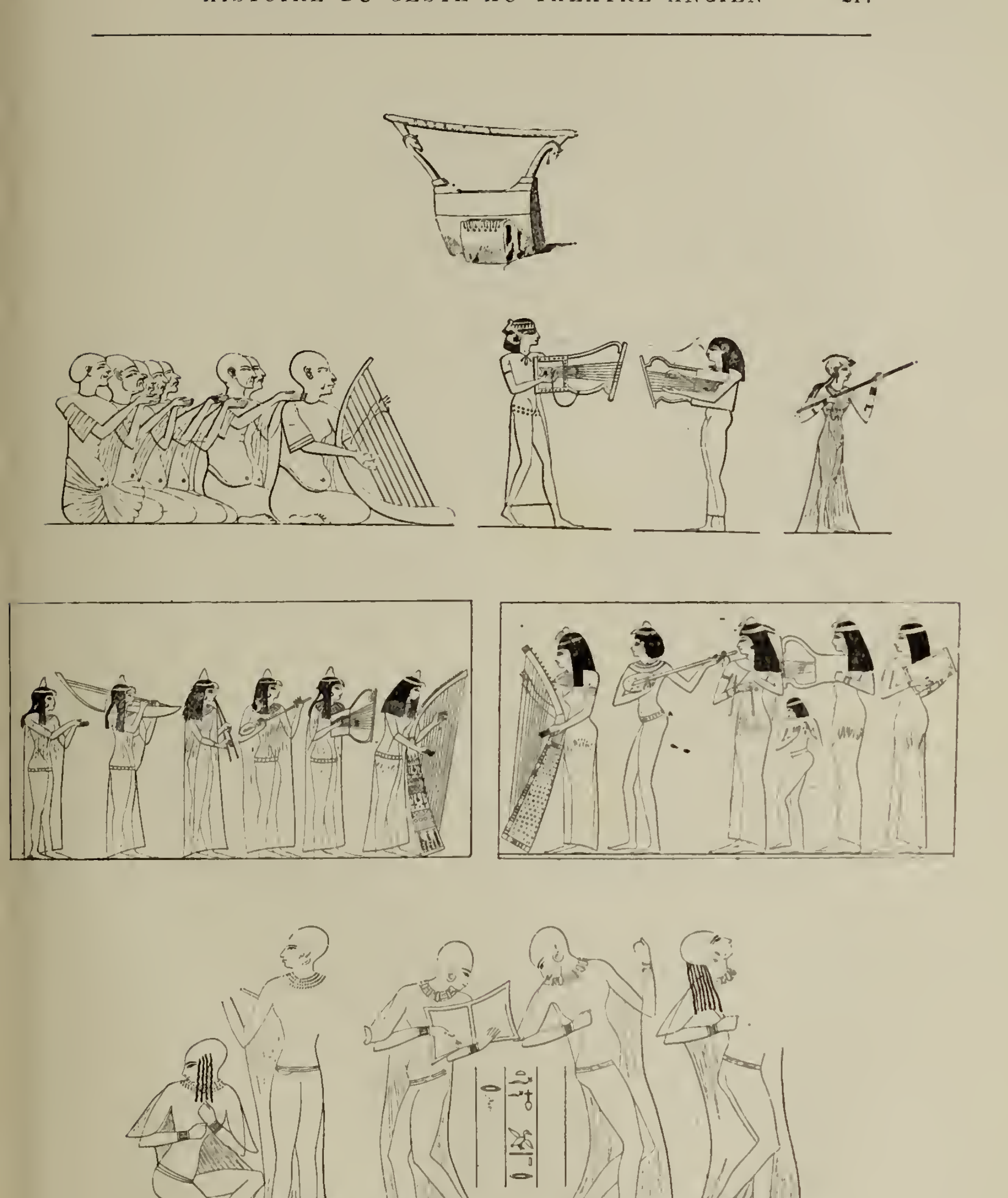
Il est en effet dans l'essence même de l'homme d'aimer

la répétition muette des actes de sa vie habituelle. La simulation par l'attitude et le geste d'une scène de guerre par



La simulation, par l'attitude et le geste, d'une scène de guerre.

exemple, dont la compréhension est facilitée au spectateur par une sorte de langage mimé, a été de tous temps et pour tous les peuples un grand régal.



Les musiciens de l'*Orchésis*.

Les gestes, les attitudes, le langage mimé ont dû certainement dans les débuts être incorrects; mais, tout de suite, la nécessité s'est fait sentir de les préciser davantage, tout de suite aussi ceux qui s'y sont livrés ont goûté le charme artistique, l'impression profonde et inexprimable qui se dégageaient de cette culture et augmentaient au fur et à mesure que le geste se perfectionnait, se précisait, s'affinait.

Mais il ne suffit pas d'avancer cette idée générale philosophique, il faut en démontrer l'exacte vérité, la faire sortir du domaine de la vue de l'esprit, de l'hypothèse et, pour cela, s'appuyer sur des documents, des faits.

L'histoire de la pantomime, que nous allons tout d'abord raconter, est des plus intéressantes; ensuite elle est inconnue, esquissée à peine, deux raisons pour que nous y insistions un peu plus longuement.

On croit généralement que la pantomime est fille de la danse. C'est là une erreur. La pantomime a de beaucoup précédé la danse, et toutes deux descendent d'une origine commune : *la saltation*.

La saltation est l'art le plus anciennement connu. *Dans la saltation, la danse était une partie accessoire, occupait le second plan, tandis que le geste et la pantomime en faisaient tous les frais.* Nous allons donc étudier la saltation. Au cours de cette étude, nous la trouverons d'abord seule, à l'origine des peuples; puis nous la rencontrerons mélangée plus intimement à la danse, chez les Grecs; enfin, elle se transformera et prendra le nom de pantomime chez les Romains. Chez ces derniers nous l'étudierons complètement. Nous en décrirons les gestes, nous en nommerons les

acteurs, enfin nous reproduirons les pièces de son répertoire. Nous aurons ainsi raconté toute l'histoire du geste au théâtre ancien et celle de la pantomime qui en est l'application théâtrale spécialisée.

Il ne nous restera plus alors, la période ancienne exposée, qu'à poursuivre notre étude de geste et de la pantomime à travers les âges et les divers peuples jusqu'à nos jours. Notre histoire du geste sera dès lors complète à ce point de vue. Tout d'abord voyons la saltation.

Dès la plus haute antiquité, nous trouvons dans les *Veddhas* indiens, dans les *descriptions des cérémonies du culte*, sous le nom de *goims-goims* ou *goms-goms*, des scènes dans lesquelles la mimique jouait le rôle principal. De nos jours encore, les danseuses de Surate et les almées exécutent aux sons des fifres des espèces de danses sur place avec une gesticulation mimée au sens mystique et mystérieux.

A l'époque du *Ram Lila* (jour de l'an) dans l'Inde, un grand nombre d'acteurs mettent silencieusement en action les scènes principales du *Ramayana*, l'une des grandes épopées indiennes, pendant qu'un chœur de Brahmes récite à haute voix les passages correspondants.

L'œuvre, qui se compose de 25.000 vers, est lue en entier dans le cours de 25 à 30 jours, et tous les incidents susceptibles d'être mis sous les yeux des spectateurs figurés.

Le rôle de Sita, fiancée de Rama, et ceux de ses frères et sœurs, sont remplis par des enfants richement vêtus, dont le visage est peint en bleu et jaune. Le singe Havou-

mahan par un homme masqué, et Rakchassas le bouffon par un homme le visage *peint en blanc.*

Avec Confu-tse, nous suivons la saltation chez les Chinois : « L'*art du geste* est si important chez nous, dit-il, qu'on doit juger du règne d'un souverain par les danses mimées qui ont eu cours dans son temps. » Cette maxime, extraite des *Règles du tribunal des rites*, est citée dans *les histoires chinoises de Goguet.* Ajoutons qu'en Chine le cérémonial a réglé de toute antiquité la mimique des salutations, depuis le grand salut impérial jusqu'au moderne *Tchin-tchin.*

Les Égyptiens connurent de tout temps la saltation. *Les danses du bœuf Apis* sont de véritables pantomimes, et quant à leur roi, le *célèbre Protée*, qui avait la faculté de prendre toutes les formes et de se métamorphoser à volonté, n'est-il pas, on a le droit de se le demander, une véritable personnification de l'art que nous décrivons?

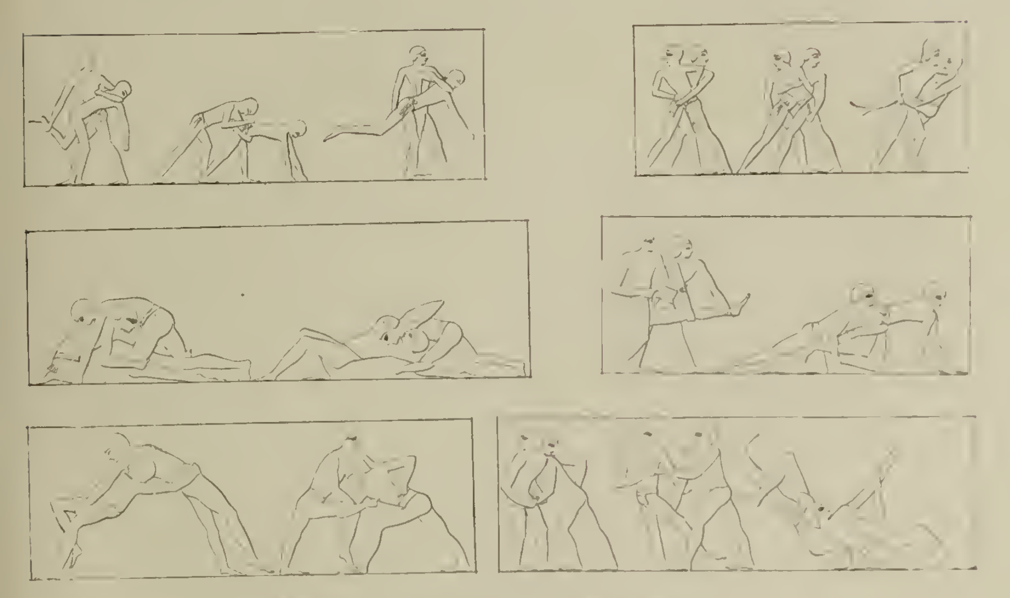
La saltation fut en usage chez les Hébreux. David dansant devant l'Arche et mimant avec des poses en est une preuve.

Les Goths et les Suetes avaient la saltation, ainsi que les Arabes qui l'appelaient *Raks.* Chez les Perses, sous le nom de *Dest-Bend*, les Mages se livraient à une saltation qui consistait principalement dans le mouvement des mains.

Les Turcs ont encore, de nos jours, *El-ojum*, ou le jeu des mains, et une coutume s'est longtemps conservée en ce pays, si même elle n'existe pas encore, qui procède directement de la saltation. Voici en quoi elle consiste :

Lorsque les forces de l'armée ottomane se déploient, et marchent contre l'ennemi, l'étendard de Mahomet est pré-

cédé d'une espèce de mascarade en procession sautillante qui représente sur une série de chars les artisans de tous les métiers, lesquels, dans le plus profond silence et comme des automates, exécutent chacun la mécanique mimée de leur industrie.



Exercices de chironomia et de cubistique égyptiennes.

La morale de cette charade est que, lorsque l'État est en guerre, tous doivent quitter leurs travaux pour courir aux armes.

Pour terminer cet historique de la première période de la saltation, disons que, de temps immémorial, apportée dit-on par Jen-mou Temno, le conquérant légendaire, le Japon a eu sa saltation, la *Chibaï-ya*, qui, à son tour, s'est transformée et nous livrera tous les secrets d'une mimique des plus exquises et des plus compliquées.

Examinons maintenant la saltation à des époques plus rapprochées de nous, chez les Grecs d'abord, chez les Romains ensuite et nous allons la voir peu à peu quitter la place publique pour monter sur la scène, devenir la pantomime.

Les documents vont abonder ici et nous étonner par leur précision.

DE LA SALTATION CHEZ LES GRECS

La saltation se nommait *Orchésis* chez les Grecs, on l'appelait aussi *Chironomia*, c'est-à-dire *règle de la main*. Platon la définit : l'imitation de tous les gestes et de tous les mouvements que l'homme peut faire. Διο μίμησις των λεγομενων σκημασι γενομενη την Ορκησιχην εξειργασατο τεκνην απασαν (De leg., I, 7.)

Elle se divisait à cette époque en : *Cubistique*, *Sphœristique* et *Orchestique*. La première était plutôt un exercice violent du corps qu'une pantomime ; elle se composait de sauts, de mouvements rapides, de contorsions. Telle fut celle des Bacchantes.

Le mot κύϐισερ signifie proprement un homme qui saute sur la tête, qui fait la culbute. La seconde, la saltation sphœristique, était liée à l'exercice de la paume (*saltatio cum pila*), et tirait son nom du mot σφερα, balle. Enfin, la

saltation orchestique était celle qui s'exécutait au théâtre, du mot ορκεσθα, scène, et ορκησιχοι, saltateurs.

L'origine de la saltation grecque est absolument obscure. Quintilien, dans le premier volume de ses institutions, la rapporte aux temps héroïques ; Théophraste en attribue l'invention à Andon de Catane ; Cassiodore, à la muse Polymnie ; Plutarque, à Philamon de Delphes, inventeur des danses d'Apollon ; Hipparus en fait honneur aux Lacédémoniens.

Athénée est plus précis, quand il nous dit qu'un certain *Télésis* imagina plusieurs moyens d'exprimer, par le seul mouvement des mains, les paroles qui composent le discours. Ce Télésis, qui fut contemporain d'Eschyle, avait un talent si supérieur, paraît-il, qu'il représenta en pantomime la guerre de Thèbes, ou plutôt la pièce d'Eschyle intitulée : *Les Sept devant Thèbes*, sans omettre aucun des événements relatifs à ce sujet, et sans qu'il y eut la moindre obscurité dans son jeu.

Nous trouvons dans Homère (*Illiade*, I, 18 à la fin) la description d'une danse qui représentait les détours inextricables du fameux labyrinthe et au cours de laquelle, au milieu des danseurs, *étaient deux saltateurs qui mimaient le sujet de leur pantomime.* Homère regardait la saltation comme un art si noble et si beau qu'il le désigne par l'épithète d'*irréprochable.*

Arrien avance que, dans l'Inde, on enseignait la saltation aux éléphants, et raconte à ce sujet que l'un d'eux, ayant été battu par son maître pour sa maladresse, fut trouvé répétant sa leçon au clair de lune.

Cœlius Rhodiginus rapporte un fait encore plus incroyable. Il dit que les Sybarites, peuple adonné aux voluptés de tous genres, avaient introduit dans leurs festins un spectacle de chevaux tellement dressés, qu'au son de la flûte, ils s'élevaient sur les pieds de derrière et, se servant de ceux de devant pour gesticuler, exécutaient ainsi toute une chironomie ou pantomime, suivant avec exactitude le rythme des instruments.

Xénophon parle d'une danse guerrière dont furent témoins les députés des Paphlagoniens. *Au son de la flûte*, dit-il, *deux Thraces exécutèrent une pantomime qui peignait un combat singulier. Leurs mouvements, les coups qu'ils se portaient, étaient concertés et mesurés sur le rythme de la musique qui les accompagnait. Après une vive résistance, l'un des deux combattants tombe et son corps est emporté par les siens. L'autre, maître du champ de bataille, chante son triomphe et s'empare des armes de son ennemi. Les Paphlagoniens, qui étaient présents à cette lutte, poussèrent de grands cris en voyant tomber le Thrace, le croyant tué; mais ce n'était que jeu et artifice.*

A côté des documents que nous possédons sur cette histoire de la saltation grecque, nous en avons d'autres sur la façon dont elle était représentée, sur ses acteurs, leur répertoire et leur costume.

Les Magnésiens avaient une espèce de saltation, moitié rustique, moitié guerrière, qu'ils appelaient καρπαια, καρπος, qui signifie semence.

Voici un aperçu de καρπαια : *Un laboureur conduisait sa charrue, feignant de travailler la terre, lançant au-devant*

de lui sa semence et retournant souvent la tête, comme s'il appréhendait l'ennemi. Un voleur fondait à l'improviste sur lui et cherchait à lui ravir ses bœufs. Le laboureur courait aux armes et engageait un combat d'où souvent le larron sortait vainqueur. Alors celui-ci enchaînait le vaincu, dételait les bœufs, les emmenait. Tel était le dénouement de cette singulière pantomime.

Hérodote rapporte le fait suivant : Clisthène, roi de Sycyone, avait une fille nommée Agariste. Désirant la marier suivant son rang et l'unir à un homme digne d'elle, il établit une sorte de concours. La jeune fille était, paraît-il, bien, et la dot confortable, car il y eut de nombreux concurrents, et parmi les plus illustres jeunes Grecs. Ils restèrent un an à la cour de Clisthène.

Enfin le jour de faire choix étant arrivé, après un sacrifice de cent bœufs et un festin, le roi proposa une lutte de musique et de poésie.

*Hippoclide, l'un des concurrents, ordonna aux flûtistes de jouer l'*Emmeleia, *saltation tragique, et exécuta cette danse avec autant de grâce que d'habileté. Son geste expressif fut admiré de tous. Mais, non content de ce triomphe, Hippoclide se fit alors apporter une table sur laquelle il se mit en équilibre sur la tête, et, élevant les pieds en l'air, il exécuta la même pantomime dans cette attitude, gesticulant avec les jambes aussi bien qu'avec les mains.* Son succès fut un véritable triomphe, mais ne lui réussit pas, paraît-il, puisqu'il n'obtint pas la main d'Agariste.

Ceci se passait huit cents ans avant Auguste. On voit

que déjà la saltation a atteint son apogée, puisqu'elle en arrive à lutter avec les difficultés et à exécuter de véritables tours de force.

La danse Pyrrhique, ou saltation militaire, remonte à des temps si reculés, que les auteurs anciens ne s'accordent pas sur le nom de son inventeur. Les uns veulent que Minerve, la première, l'ait dansée en l'honneur de la défaite des Titans.

Les saltations tragiques, comiques, satyriques (*Emmeleia*, *Cordax*, *Sikinnis*) remontent à la plus haute antiquité. Il paraît certain que ce fut Eschyle qui, le premier, introduisit la saltation dans les chœurs tragiques, c'est-à-dire la fit, en Grèce, passer dans le domaine de la tragédie, c'est-à-dire du théâtre.

Au point de vue de l'art mimique d'abord, elle se divisait en trois parties : *la Contenance*, Σχῆμα; *le Geste*, Φορα; *l'Indication*, Δεῖξις. Les Latins nommèrent ces trois parties : *Species*, *Latio*, *Ostensio*. Décrivons-les :

De même, dit Plutarque, que la combinaison des sons et des intervalles constitue l'harmonie, de même la saltation n'est qu'un assemblage varié de gestes et d'attitudes ; la suspension des mouvements et les intervalles qui les séparent étaut, dans celle-ci, ce que les pauses ou silences sont dans l'autre. Par la *Contenance*, les anciens saltateurs entendaient ce maintien, cette disposition du corps qui lui restent lorsque tout geste cesse, et par lesquels l'acteur doit exprimer le caractère du personnage qu'il représente. Il faut, disent-ils, que l'on reconnaisse au seul port, à la seule démarche du saltateur, si c'est Apollon, Pan ou une

Bacchante qui paraissent sur scène. On conçoit que le costume aidait beaucoup à cette partie de la saltation.

Le mot *Geste* est facile à comprendre, il est inutile de l'expliquer.

Quant à l'*Indication*, elle n'était pas à proprement parler une imitation. C'était la simple ostension des objets dont l'acteur était censé s'occuper, tels que le ciel, la terre, les enfers.

Cette partie de l'art pantomimique, dit Plutarque, doit être exécutée avec noblesse, grâce et vérité.

Voici maintenant ce que nous savons du répertoire, du costume et des acteurs :

Les premiers essais de saltation grecque se sont appelés *Hyporchémades* : c'étaient des chants entremêlés de danses imitatives, ou plutôt dont on expliquait le sujet par des gestes mesurés. Voici quelques titres de ces *Hyporchémades* : *Adonis*, les amours d'Adonis et de Vénus; *Aiax*, les exploits d'Ajax; *Ganymédès*, l'enlèvement de Ganymède ; *Herculès mainomenos*, Hercule furieux ; *Kronoiteknophagia*, Saturne dévorant ses enfants, etc., etc. Le *Morphasmos* était la partie de l'hyporchémade qui consistait en l'imitation des mouvements et du cri de toutes sortes d'animaux.

Les acteurs mimes ou saltateurs étaient connus, paraît-il, de toute ancienneté chez les Grecs. On ne s'accorde pas cependant sur leur origine. On en distinguait de plusieurs espèces, qui portaient des noms divers chez les divers peuples de la Grèce. Les plus honnêtes étaient nommés *Ethologues* (peintres de mœurs). Ils imitaient avec tant de

vérité les passions et les actions des hommes, que leur jeu était une censure rigide qui donnait au peuple d'utiles leçons. Les pièces qu'ils représentaient étaient appelées Υποθησις ou *moralités* et opposées de caractère aux Παιγνις, *farces*, qui n'avaient d'autre but que de faire rire. (Ne croirait-on pas lire là l'histoire tout entière de notre moyen âge avec ses moralités, ses farces et ses sotties?)

Les Grecs donnaient le nom de Θημελικοις à ceux des mimes qui jouaient sur les théâtres, dérivé de Θημελη, scène, synonyme de Orchésis.

Les Athéniens surtout se distinguèrent par leurs jeux scéniques. Ils avaient une loi qui défendait aux pantomimes étrangers de salter sur les théâtres de la ville sous peine d'une amende de 1.000 dragmes. Chez les Lacédémoniens, les mimes s'appelaient *Diécélistes*. Leur jeu consistait surtout dans des vols simulés de fruits. Chez les Ioniens, les mimes saltateurs s'appelaient *Cynocdologi*, cyniques ou obscènes; chez les Doriens, *Gorgeia;* chez les Thébains, *Edlontai*, de Δελεω, je manifeste. Il y avait encore les mimes Φλυαξαι ou sages; les Γοφισαι, de *phlugos*, bagatelle; enfin des catégories plus importantes, sur lesquelles on possède des documents et qui sont : Les *Phallophores*, les *Hilarodes*, les *Magodes*, les *Lysiodes*, les *Sotades*, les *Autocabdales* et les *Styphalles*.

Les *Phallophores* ou phallogages, mimes particuliers aux Sicyoniens, étaient ceux qui portaient un phallus au bout d'une longue pique. Ils se couvraient le visage d'une sorte de masque d'écorce d'arbre. Celui qui marchait à la tête avait la figure barbouillée de suie. Ils portaient des cou-

ronnes de lierre et de violette et la tunique macédonienne. Ils chantaient en l'honneur de Bacchus des chansons appelées *phallica* et cherchaient à exciter les risées du peuple par toutes sortes de gestes, de grimaces et de contorsions.

Les *Hillarodes*, nommées aussi *Simodi*, de Simus, le plus célèbre d'entre eux, portaient de longues robes blanches et des couronnes d'or. Leur chaussure était une simple semelle liée sur le pied avec des cordons. Leur nom est dérivé de *Hillaros*, joie, ce qui indique leur spécialité.

Les *Magodes*, de Magos, mage, représentaient des rôles d'hommes avec des habits de femmes. On croit qu'ils étaient ainsi nommés parce qu'ils cumulaient leurs fonctions d'acteurs avec celles de magiciens.

Les *Lysiodes*, par contre, jouaient des rôles de femmes avec des habits d'hommes.

Les *Sotades* tiraient leur nom de Sotadès le Maronite, célèbre par les railleries les plus mordantes dont il déchirait ceux qui s'exposaient à sa censure.

Les *Autocabdales* n'avaient pas de masques.

Les *Styphalles*, enfin, ainsi nommés de *Stys*, droit, et de *phallus*, portaient en effet le phallus droit à la manière de Priape. Ils jouaient des rôles d'hommes ivres.

L'histoire nous a conservé une longue liste de mimes saltateurs grecs ; citons les principaux :

Andron, de Catane ; Philammon, de Delphe ; Telestes ; Pyrrhicus ; Palamède ; Simus ; Sotadès ; Sophron, le mimographe ; Hérodote, surnommé *Logomime ;* Cerion, de Méthymme, qu'un dauphin reçut, dit-on, sur son dos quand on le précipita à la mer ; Satyrus, histrion tragique ;

Callipide, surnommé le singe. Puis des femmes : Eucharis, la célèbre saltatrice ; Apaza ; Ceramalla, surnommée la quatrième grâce ; Helledia ; Empuse, enfin, de Byzance. Tout un corps de pantomime on le voit.

Les principaux habits des mimes saltateurs grecs étaient : la *Crocota*, tunique de couleur safranée ; l'*Izanès*, habit de satyre fait de peaux de chèvre ; le *Kortaios*, tunique grossière, vêtement des Silènes ; le *Sagos*, vêtement militaire ; l'*Egkomboma*, habit des esclaves ; le *Kyton* et l'*Endyma*, sortes de tuniques ; la *Klamys*, casaque de guerre ; le *Krusopasos*, vêtement enrichi d'or ; la *Phœnissa*; tunique phénicienne de couleur pourpre ; les *Kalluptas* et les *Parakalluptas*, sortes de voiles servant à couvrir la tête ; et l'*Ephaptus*, voile de couleur pourpre, propre aux soldats.

Les auteurs grecs ne tarissent point sur les épithètes qu'ils donnent à leurs mimes, épithètes dont furent honorés à leur tour les saltateurs romains. Les plus usitées sont : *kruphos*, souple ; *élaphros*, agile ; *pédéticos*, *épédicticos*, *alticos*, sauteur ; *euàrmosos*, qui est bien dans son rôle ; *eurythmos*, qui rythme bien ; *euxémon*, décent ; *urgos*, voluptueux ; *pantodapos*, universel ; *démoterpès*, *oclo-terpès*, qui plaît à la multitude ; *démagoticos*, qui mène le peuple à son gré ; *polyschèmos*, qui sait prendre les attitudes les plus diverses ; *endeicticos*, qui montre ; *enterptos*, qui varie bien ses gestes ; *proxeiros*, *tachicheiros*, qui a la main agile ; *tachypous*, dont les pieds sont agiles ; *eucam-pylos*, qui se plie aisément ; *eukèphalée*, qui porte bien sa tête, etc., etc.

On voit, par ces différentes épithètes que les Grecs considéraient les saltateurs sous toutes leurs faces mimiques et divisaient même leur art en une multitude de parties, de spécialités ou de gestes, dans lesquels tel ou tel artiste excellait.

Ils eurent donc une connaissance très étendue de l'art mimique.

Étudions maintenant la saltation chez les Romains, et ici nous allons voir la pantomime sortir décidément de la saltation et devenir un véritable art avec ses formules particulières. Tout d'abord, pour rompre la monotonie sèche de l'historique et supposant les documents connus, nous allons présenter au lecteur une reconstitution curieuse : *Une première représentation de pantomime sous Auguste:* après quoi nous reprendrons l'histoire documentée.

DE LA SALTATION CHEZ LES ROMAINS

LA PREMIÈRE D'UNE PANTOMIME A ROME SOUS AUGUSTE

Convoqué à l'extraordinaire, la veille des calendes de Sextili, sur l'ordre de l'empereur et pour cela même précisément (il ne fallait pas moins que la première autorité de l'empire, après Cæsar, pour juger le cas), le Sénat auguste venait, à la demande et après un long discours d'Haterius Agrippa, de refuser l'autorisation de frapper de verges un mime. Cette responsabilité, Cæsar n'avait pas voulu la prendre, bien que, par une loi, les mimes relevassent directement de lui.

Trois épreuves avaient eu lieu au cours de la longue séance, très animée, comme aux jours des plus grandes affaires de l'État. Les six cents sénateurs étaient là, présents, même Sulpicius, malade d'un ulcère à la jambe, et qui s'y était fait porter en litière, passionné qu'il était de pantomime et ayant partout déclaré qu'il voterait *non*.

Les deux premières épreuves étaient restées douteuses, faites à mains levées, avec le petit geste de l'index habituel de

ces sortes de votes, ou, par séparation en groupes, et en dernier ressort on avait dû avoir recours aux cailloux.

Bref, le Sénat n'avait pas adopté. Encore une fois, une majorité s'était trouvée, passant par-dessus les lois, pour des mimes. Mais aussi, peut-être, comme correctif à ce manque d'énergie vis-à-vis des hommes du jour, de ceux qu'idolâtraient la foule, tout aussitôt, sur la proposition du consul Flaminius, son président, l'assemblée des pères conscrits avait voté à mains levées, en masse, une loi, interdisant à l'avenir aux sénateurs, *d'aller visiter les mimes, de s'en faire les familiers et de se montrer en public avec eux.* Puis, comme la sixième heure (midi) approchait, la séance extraordinaire fut levée.

Déjà les sénateurs étaient debout à côté de leur chaise curule et s'apprêtaient, soutenant d'une main le pan de leur toge prétexte, aux larges bandes pourpre, à descendre dans l'hémicycle, lorsqu'un nomenclateur parut en haut, émergeant d'une des pyles du portique, avec sa mithra jaune et sa chlamyde écarlate, paraissant perché sur la ligne architecturale du faîte de la salle, immobile, gros, dodu, rond et rutilant, en boule, tel le soleil un instant immobile aussi comme une grosse boule rouge avant de disparaître sur la ligne d'horizon.

Alors il se fit un arrêt silencieux et tout le monde, le cou tendu, écouta. Lui, alors aussi, ouvrant les bras et la bouche glabre, il clama, essoufflé, scandant les phrases d'un geste de doigts agités comme s'il jouait du fifre :

« *Auguste, l'empereur très auguste, Cæsar, à tous, salut! Parce que le sixième mois de l'année, appelé sextili, prendra*

désormais la désignation d'Auguste; l'empereur ordonne, qu'à cette occasion, des fêtes seront données à ses frais. Gladiateurs, athlètes et pantomimes, célébreront les louanges de Cæsar et des Dieux. Salut ! »

Il y eut aussitôt une débandade rapide, ce fut comme une déroute de barbes blanches, curieuse à contempler dans cet empire ou tout était glabre, de pans de toge volant sous des crânes brillants, de bruits d'étoffes molles et larges, pendant que cliquetaient les semelles de cuir des bottines noires, bruyant sur le sol, mosaïqué de marbre, montrant la lunule d'argent qui pendait au talon de chacun des sénateurs, avec la lettre C (*centum*), de l'empeigne, caractéristiques de la fonction, au-dessous de rubans rouges entrelacés sur des jambes séniles, amaigries, qui se pressaient en courant.

Et qui donc faisait ainsi hâter les pères conscrits barbus et graves, d'habitude solennels et lents ? Les gladiateurs ? non ; les athlètes ? pas davantage ; mais bien précisément ces mimes, qu'ils venaient à la fois d'absoudre et de condamner, et parce que Pylade devait mimer ce jour même ; Pylade, le Dieu de l'époque qui, ne parlant jamais, osait, seul, élever la voix devant Cæsar Auguste ; tous courraient, manquant ainsi les premiers à l'édit qu'ils venaient de rendre, tout entiers à la passion du mime qui envahissait Rome depuis quelque temps.

Pendant que cela se passait au dedans, au dehors, sur l'immense place, devant le Sénat, une foule compacte, vingt à trente mille personnes, étaient attroupées, regorgeant dans les rues voisines et jusque sur les ponts du Tibre, que deux légions déployées avaient peine à contenir.

On eût dit que le monde entier, tout Rome et la campagne, s'étaient donnés rendez-vous là, agités, houleux, en proie à la même passion du mime qui emportait les sénateurs.

Il y avait des italiques, en nombre considérable, avec leurs capuces à mentonnière, des helvétes blonds, des germains filasse, puis des grecs à la chevelure noire, au menton pointu ; enfin, des marins, avec leurs diploïs à raies brunes, la calantica sur les oreilles, arrivés, la veille, des quatre points de la Méditerranée et venus, à pied, de Brundusium, leur port d'attache, déjà ivres, des boissons fermentées, chaudes, bues aux thermopoles de la route et ayant amené avec eux leurs passagers habituels, des Alexandrins, nombreux à Rome par les temps de blé ; enfin, des marchands cipriotes et surtout des juifs de Judée, nombreux aussi, nouveaux disciples de la religion nouvelle de Chreistos et bien reconnaissables à leur belle tête pâle, au nez busqué, aux yeux noirs fendus en amande, sur une barbe noire aussi, qui resplendissait au soleil, soigneusement huilée. Songeurs et graves, calmes, au milieu de l'effervescence générale, ils se reconnaissaient entre eux et cherchaient à se réunir pour former un groupe compact, se servant tous du même geste, de la croix esquissée comme un signe de ralliement.

Puis des troupes d'esclaves, d'athlètes, que leurs biceps énormes, nus, débordant sous la tunique, désignaient à l'attention générale, fendaient, tout à coup, cette foule, où ils faisaient de gros remous ; où des centurions courraient aussi pour dégager la litière de quelque riche citoyen, dont les portes de cuir s'ouvraient brusquement, montrant un crâne

chauve, qui apparaissait, et une figure ahurie, tandis que dans le mouvement de la portière, la fenêtre de la litière, revêtue de talc, resplendissait au soleil, renvoyant des faisceaux de lumière en gerbes dans l'air. Puis aussi une théorie de citoyens s'amenait, plus de mille, suivis de leurs affranchis



Mime romain.

et entourés de parasites, essayant de se frayer un passage dans la tourbe, tandis que de l'autre côté, la lectique d'un chevalier, porté sur le dos vigoureux de quatre esclaves noirs, à tunique striée d'écarlate et de vert, s'engageait dans la houle du peuple, comme un bâtiment en mer sur la houle

des flots, et semblait rouler et tanguer comme un bâtiment aussi.

Tout ce monde coiffé de pétases, de capuces, ou tête nue, s'amoncelait autour du Palatin, de l'Esquilin, à la porte Capène, paraissant vouloir enlever le Sénat, en une gigantesque poussée. Et des cris s'échappaient par intervalles, dominant le tumulte. *Au Tibre les sénateurs ! Aux éléphants l'édile qui veut faire verger les mimes ! Aux bêtes les consuls !*

Et de nouveaux remous se faisaient, plus grands dans leurs cercles, où des bras s'agitaient, montrant des poings crispés armés de bâtons.

Cependant, le premier sénateur apparut sous le prostyle. Il y eut alors une huée gigantesque : *Au Tibre le Sénat !*

Tout aussitôt, un déploiement de piques et de javelots se fit et une turme de cavaliers, décurion en tête, s'avança, ruant dans la foule et s'y traçant un chemin, suivis de hastaires, aux longues javelines et précédés de vélites, pour faire la haie et permettre aux sénateurs de sortir. Et les six cents sénateurs, maintenant, étaient massés sous le prostyle, dont les têtes apeurées s'étageaient de gradins en gradins, de marche en marche, les unes sur les autres, se demandant ce que cela voulait bien dire.

Une sédition pour les mimes? Eh, ma foi, ils comprenaient bien cela au fond !

Alors, au milieu des clameurs, Agrippa, monta sur la borne équestre de l'entrée et fit signe, de la main, qu'il voulait parler. Aussitôt, le silence se fit, énorme, sur cet énorme espace de la ville, et Agrippa dit simplement : « *Le Sénat n'a pas adopté.* »

Alors ce fut une furie de joie, un délire, des clameurs stridentes, entremêlées de sifflets, de cris de bêtes, et des applaudissements, des battements cadencés de pied, qui firent trépider tous les alentours. *Gloire au Sénat!* criaient les uns d'une voix grêle; *Ave Cæsar!* répondaient les autres, en faux bourdons; *Au Capitole les mimes!* beuglait la masse, tandis que, un à un ou par groupes, les sénateurs s'en allaient par la double haie que formaient les troupes et qu'une dernière ovation fantastique de proportions, était faite, un applaudissement de quarante mille mains, à Sulpicius, ulcéreux de la jambe, parce que, ouvertement, il avait voté non.

Puis, soûlée de bruit, la foule allait s'écouler d'elle-même, tranquille, lorsqu'une charge eut lieu sur elle de quatre turmes galopant, sabre au poing, de cataphractaires, de prétoriens, enfin, qui accouraient aussi, le bouclier haut, le coude en arrière, la pique allongée. Tout cela se rua sur ce peuple qui ne disait plus rien et auquel le Sénat venait de donner raison. Une fuite se fit désordonnée, confuse, dans laquelle de nombreux blessés, violemment contusionnés, restèrent sur le sol. En un clin d'œil, l'espace fut vide, quelques prétoriens restant seuls de garde dans le silence, tandis, qu'au loin, le galop assourdi des cavaliers s'entendait et les cris aigus des nomenclateurs, parcourant les divers quartiers de la ville, criant, proclamant l'ordre d'Auguste, l'annonce des jeux, la décision du Sénat, la gloire des mimes, pour lesquels un peuple s'était mis en rumeur, et le sang avait coulé.

Mais déjà, de toutes parts accourus, comme roulés, les

flots pressés de la foule crevaient sur la place, à l'entrée de la voie Appienne, où s'élevait le théâtre des mimes. Alors ce fut prodigieux. De la hauteur qui dominait le paysage, de tous côtés des files interminables de gens s'amenaient. On eût dit une fourmilière en campagne, rentrant tout entière au trou. Puis des voitures de toutes formes et de toutes manières sillonnaient les chemins, des cisias, à deux roues et à deux places, avec leurs mules galopantes ; des carpentas, des basternes, des lectiques, des tragas, sans roues, comme des traîneaux, traînés par des bœufs, amenaient et dévalaient sur la route leur cargaison d'hommes, de femmes, de provinciaux, suant et soufflant dans la coulée chaude du soleil, qui faisait scintiller et fumer tout cela. Et tout ce monde allait, venait, se croisait, grouillant, aboutissant, enfin de compte, à la place, paraissant plus *fourmis* encore, noirs et comme des points piquant le gris de la poussière, auprès du gigantesque monument tout en pierre qui, par ses innombrables portes percées sous les colonnades, communiquant aux neuf étages, allait les engloutir au nombre de plus de 80,000, qui y pouvaient tenir à l'aise et assis.

Déjà aussi sur la place, un véritable spectacle se déroulait, de marchands de beignets, de fabricants de fritures, de préparateurs de boissons chaudes, qui s'installaient à côté de bateleurs, lesquels poussaient un chameau étique, ou déroulaient des serpents, et des groupes se formaient, avalant ce premier spectacle du dehors, attendant, en grignotant des fèves torées et des olives, le moment de l'ouverture du théâtre.

Pendant ce temps, sortie de l'obscurité du matin et parce que le soleil de la huitième heure (deux heures après-midi),

pénétrant par le haut tout grand ouvert, frappait presque à plein tout le côté gauche, l'immense salle du théâtre, s'animait peu à peu. Des bruits se faisaient de pas d'hommes, répercutés dans le silence et grossis par la sonorité des vases d'airains, disséminés dans la salle, à des endroits précis, dans des chambrettes spéciales, sous les gradins. Armés de *bruscs*, sorte de houx disposé en balai, ils allaient et venaient, époussetant et balayant successivement l'orchestre, les stalles de gradins et les rangées de places étagées dans les portiques, et spécialement réservées aux femmes; puis sautaient sur la scène, par les escaliers, où, déjà, des machinistes, nus, faisaient manœuvrer les décors, montés sur pivots, pour les changements à vue. Un dernier coup de nettoyage sur le *pulpitum*, le *proscenium*, la scène, et tous disparaissaient derrière le rideau de pourpre, qui séparait de la scène le *post scenium*, où des mimes déjà s'habillaient.

Tout était prêt maintenant.

Soudain une clameur passa dans la foule, faite de gros soupirs d'attente enfin terminée et de cris de joie. Les janitores venaient d'ouvrir toutes grandes les portes et le fleuve humain, la coulée de viande s'y engageait, irruptant, par masses, à tous les étages, aperçue comme accrochée à quelque saillie de corniche, au moment où elle traversait les petits balcons de séparation des gradins, s'étalant, comme la pâte du pain, emplissant, peu à peu, tous les espaces vides, remplaçant, partout, la pierre froide, polie, lisse et dure, par le corps mou et par l'étoffe aux reflets chatoyants.

Et dans cette immensité, où les spectateurs les plus près, ceux de l'orchestre, se trouvaient encore à plus de 80 mètres

de la scène, dont ils étaient séparés par l'espace réservé aux chœurs, dans ce monument de 600 mètres de long sur 200 mètres de large, c'était maintenant une farandole bruyante et haute en couleur qui se déroulait, enlaçant de ses anneaux les piliers, les portiques, avec des têtes, comme en des catacombes, de toutes parts étagées sur les murs, jusqu'en haut sur quarante-quatre rangs.

Tout de suite et sans attendre aussi que la salle fût pleine et chacun assis, comme pressé d'en arriver à la partie capitale, pour laquelle tout un peuple au demeurant était là, le spectacle commença.

Ce fut d'abord une sorte d'ouverture d'orchestre, dont à peine se voyaient les musiciens, cachés sous une avancée du *pulpitum* et qui, à plaisir, sans chef pour les conduire, ourlaient leurs symphonies les unes dans les autres, dans lesquelles sistres, tympanons et flûtes dominaient, répondant aux sons des clairons et interrompus par des silences où retentissait l'harmonie des lyres ; puis on vit le chœur, dont les personnages, les uns après les autres, montaient par l'escalier de la scène pour y chanter. Ils se disposèrent, d'abord, par quinze sur trois rangs de cinq, puis sur cinq de trois, puis firent des évolutions diverses, prenant des airs différents soit de joie, soit de tristesse, suivant l'impression que leur donnait le guide ou coryphée. Le principal mouvement était très mystérieux et consistait à imiter les révolutions des cieux et des astres en tournant comme eux. Le chœur allait ainsi, de droite à gauche, pour exprimer le cours journalier des astres d'Orient en Occident, lequel tour s'appelait trophe; il déclinait, ensuite, par l'antitrophe, de gauche à

droite, par égard à la marche des planètes; enfin, le chœur s'arrêta au milieu du proscenium pour y chanter l'épode, et pour marquer, par cette station, la stabilité de la terre. Ces marches et contre-marches, accompagnées de chants et de danses, se terminèrent par un défilé rythmé.

Alors intervinrent des danseuses, entièrement nues sous un simple voile blanc de lin transparent, mais personne ne fit attention seulement à elles, ni à leurs corps, ni à leurs cuisses rondes et dures, blanchies au moyen d'un frottis de chaux éteinte pulvérisée.

Tout le monde se plaçait encore, allant et venant, criant à haute voix, s'interpellant ; d'autres, déjà installés par groupes, mangeaient des pastèques, dont ils laissaient tomber les écorces et les pépins sur les gradins au-dessous, sans plus de gêne, et menacés d'être mis à la porte par un désignateur, grave et sévère, qui s'avançait vers eux et au nez duquel ils rotaient. Puis, au dehors, des clameurs s'entendaient, par intervalles, tellement aiguës, qu'elles traversaient l'épaisseur formidable des murs, passaient par-dessus l'édifice, pénétrant en ondes sonores, gigantesques, dans l'intérieur, poussées par les vingt mille, et peut-être encore plus, personnes qui, n'ayant pu entrer, se consolaient en bruyant dehors. Et chaque clameur signalait l'entrée de quelques personnages de marque : tantôt les sénateurs par quatre ou cinq qui, entrant par les portes du bas et passant sous les gradins, débouchaient dans la salle se rendant à leurs places, la partie gauche de l'orchestre, sous la loge de l'empereur, vide encore pour le moment. Tous étaient en grand costume, ayant mis sur leurs toges le laticlave, semé

de clous d'or. Puis entraient les Vestales, en un plus beau costume encore. Sur la tunique de toile très fine et d'une éblouissante blancheur, le long manteau de pourpre montrait leurs bras bien à découverts, jusqu'à l'épaule, et, comme toilette extraordinaire, elles portaient le turban, qui leur descendait jusqu'aux oreilles et d'où tombaient, voletant sur leurs cheveux lourds, épais et innombrables, des rubans multicolores flottants, et, l'une après l'autre, elles s'asseyaient à leurs places, à l'orchestre, faisant face à la loge de Cæsar et aux sénateurs. Après quoi, toute une procession arriva de chevaliers, qui s'étaient, pour cela, réunis au forum, entraient en corps, revêtus de l'augusticlave, plus étroit que le laticlave des sénateurs et légalement plus modeste, en bandes de pourpre, sur leur toge moins ample aussi selon la loi.

Tout droit entrés par la première arcade, ils se rendirent aux quatorze premiers rangs de places auxquelles ils avaient droit. Tout cela faisait, à chaque instant, un grand remue-ménage, et, cette arrivée de nouvelles gens remplissant, peu à peu, la salle, en diminuaient la résonnance, transformant le bruit clair de caverne ou de grand espace vide, dont vibrait l'air, en un murmure sourd, profond et continu de vague, en un brouhaha sans fin.

Puis des travées supérieures, on se montrait les nouveaux venus, au fur et à mesure de leur arrivée, et des têtes et des corps entiers, se penchaient en avant, sans peur du vertige de l'effrayante hauteur, et, à haute voix, on se les signalait.

Parmi les chevaliers : Cicéron et son grand ami le comédien Roscius, tous deux sortis de l'école des Mimes ;

parmi les Vestales, Fonteia Augusta, la grande vestale, puis Domitia Pollonia, qui venait de finir ses trente années de service et avait été nommée honoraire avec une dot, faite par l'empereur, de un million de sesterces; enfin, Suffetia, qui avait donné sa fortune et un champ à Rome, et dont la



Mime romain.

statue se voyait à la porte Latine. Parmi les sénateurs, enfin, le président Flaminius et Sulpicius, décidément devenu célèbre et populaire qui, à son entrée, avait été longuement applaudi.

Pendant ce temps, danseuses, orchestres et chœurs, se démenaient toujours parmi l'inattention générale.

Tout à coup, toute la salle se leva, une grande acclamation, venue du dehors, traversait l'espace, et des trépidations de pieds s'entendaient, sous lesquels le sol tremblait. Des mimes venaient d'entrer, et, parmi eux, Bathyle, le célèbre Bathyle, le rival de Pylade, l'autre Dieu que l'on adorait.

Décidément, la représentation promettait d'être admirable ; à cause de la présence de son rival, Pylade se surpasserait certainement.

Et une ovation énorme fut faite à l'artiste de 160,000 mains, frappant l'une contre l'autre, en salves répétées, répercutées en l'air comme un tonnerre, en écho, si fortes, si éclatantes, si prolongées, que, sous elles, se perdit le bruit des trompettes annonçant l'arrivée d'Auguste, qui entra dans sa loge, avec ses familiers et ses poètes, Virgile, Horace ; ses historiens, Quintus Curtius et Tibulle, et sans que personne fît attention à lui, et se leva à son tour sur le bord, mêlant ses applaudissements augustes à ceux que le peuple adressait à l'acteur. L'empereur s'effaçait devant le comédien, devant l'histrion, devant le mime.

Maintenant tout Rome était là, le tout Rome des premières, le tout Rome du siècle d'Auguste, maîtresse du monde, tout cela, poètes immortels, historiens admirables, guerriers vainqueurs de cent combats, venus pour contempler un mime.

Alors le peuple, cette première curiosité assouvie, se mit à murmurer. Qu'était-ce donc que ces gens là-bas qui se démenaient sur la scène? *Au croc les chœurs ! Aux tigres les danseuses !* Est-ce que cela allait durer ? Et une tempête se déchaînait, lorsque le consul fit un signe, et des désignateurs,

armés de verges, montèrent précipitamment sur la scène, courant sus aux denseuses nues, qui s'enfuirent épouvantées, tournant le dos aux spectateurs, pris alors d'un gigantesque fou rire, à la vue des mouvements désordonnés de fuite de toutes ces fesses de femme à l'air.

En un clin d'œil, *proscenium* et scène furent déserts, et, dans un grand silence, qui se fit tout à coup à travers la salle, le petit rideau pourpre du fond, séparant le *post scenium* de la scène, s'entr'ouvrit, pour laisser passer un homme rendu minuscule par l'éloignement. Cependant il s'approchait à grandes enjambées, franchissant la scène, puis le proscenium, de plus de cent mètres de longueur, et arrivant pour grimper sur le *pulpitum*, véritable scène dans la scène même, élevé et bien en vue, où se déroulaient les principales actions des pièces et où, surtout, les mimes se plaçaient, pour que rien de leur jeu ne fût perdu.

Cet homme c'était l'*actor*, le préfacier, chargé d'annoncer la pièce, et, si c'était une pantomime, d'en raconter le canevas; à ses reins ballotait, suspendu à une courroie de cuir, quelque chose d'énorme et qui sonnait creux, le masque dont il se coiffa aussitôt, y entrant la tête, dès qu'il fut face au public sur le *pulpitum*, puis il clama dans l'embouchure d'airain, dont était garnie la bouche, se tournant vers l'empereur : *Ave Cæsar!* et vers le peuple : *Omnibus ave! Par ordre et aux frais de Cæsar, très auguste, aujourd'hui aux calendes de sextili, surnommé mois Auguste, une pantomime, composée par Livius Andronicus, intitulée :* Romulus, *va être jouée par Pylade, le divin Pylade, et sa troupe, et, tout*

de suite, vous pourrez les applaudir tous, acteurs et auteurs, et remercier Cæsar très auguste.

Pour la pièce, en voici la nomenclature : et le préfacier qui, jusqu'ici, avait débité son boniment avec lenteur, sur un ton scandé, grave, éleva tout à coup la voix, criant en fausset nasillard et avec une extrême volubilité :

Primo : Procas, roi des Albins, eut deux fils, Numitor et Amulius. Numitor étant l'aîné, Procas lui laissa son royaume; mais Amulius chassa son frère, s'empara du trône, et, pour le priver de successeur, força Rhéa Sylvia, sa fille, à se consacrer à Vesta. Elle accoucha néanmoins de deux jumeaux, Remus et Romulus. Amulius en fut informé et la fit mettre aussitôt en prison et exposa ses deux enfants sur le Tibre; mais les eaux étant dans ce moment débordées, et le fleuve remontant vers sa source, les flots déposèrent ces nouveau-nés sur le sable. Ce pays n'offrait alors que de vastes solitudes : une louve accourut aux vagissements des deux fils de Rhéa, prit plaisir à les lécher, leur présenta ses mamelles, et remplit à leur égard les devoirs d'une véritable mère.

Cette louve, revenant sans cesse à ces enfants, comme à ses petits, fut remarquée de Faustulus, berger du roi, qui la suivit, prit les enfants, les porta à sa chaumière et les donna à élever à sa femme, nommée Acca Laurentia.

Secundo : La pantomime est en deux tableaux, elle est de Titus-Livius Andronicus.

Tertio : Pylade, remplira le personnage de Faustulus; Dyonisia, celui de Acca Laurentia; la louve vient des Gaules, elle appartient à l'histrion Zoster, affranchi de Procus.

Quarto : Pylade paraîtra au deuxième tableau seulement

et mimera l'Hymne à l'enfant, nouvellement composé par lui. J'ai dit.

Tout ce boniment avait été écouté au milieu d'un religieux silence ; pour n'en pas perdre une syllabe, personne ne plaisantait plus, on s'imbibait de la chose; une pantomime avec Pylade, ah ! c'était bien là toute une affaire. Mais tout de suite aussi, l'énorme gaîté du peuple reprit pour un instant, comme une soupape de sûreté ouverte pour précéder la contention et l'attention soutenue qui devait suivre.

On tenait l'actor et, suivant l'usage, on mécanisa un instant cette manière de régisseur.

Salue, salue! clamait, de toutes parts, la salle, et le malheureux, là-bas, sur le pulpitum, s'inclinait dans tous les sens, extrêmement bas. Salut à Cæsar ! et il se mettait ventre à terre, du côté de la loge d'Auguste ; salut aux vestales, aux sénateurs, aux chevaliers, au magistrat, au peuple ! criait-on successivement, et, successivement aussi, il s'inclinait; alors, tout à coup, une voix perçant le tumulte cria : « *Tiens, actor, salue ceci !* » Tous les yeux se levèrent en haut, vers la direction du cri, et, sur le rebord même de la corniche, quelque chose d'énorme apparut d'inusité. Varus, le gros poussah, l'inimaginable obèse qui vendait du porc salé, au Velabre, sous les portiques, bien connu de tout Rome, venait de se retourner dans sa stalle et, relevant sa toge, avait exposé, au niveau de la *balustra* de pierre, ses deux fesses incommensurables, tuméfiées, polysarciques, rouges, érythémateuses, de ce qu'il avait été longtemps assis.

Un éclat de rire homérique ébranla la salle, à la vue de

cette obscénité grossière; des femmes, là-haut, poussaient des petits cris aigus, et, dans des secousses rythmiques, tout le long, du haut en bas, dans l'enfilade des places, des crânes chauves branlaient, scintillants, que le rire secouait en un roulement, aussi de grosses bedaines qui tressautaient convulsivement. L'empereur, sans respect pour son auguste personne, riait plus fort que tous.

L'*actor* avait profité de cette débâcle générale pour s'enfuir.

Aussi bien, pendant que sur la scène, des machinistes retournaient les décors qui, jusqu'alors avaient représenté une place publique pour les mettre face au public sur le côté forêt ou rustique, l'orchestre préludait, auquel on avait ajouté trois *Pedonclopia*, sortes d'orgues qui se jouaient au moyen des pieds, ronflant avec un bruit d'enfer.

Mais voilà que le silence s'établit tout à coup partout, sur la scène, à l'orchestre et dans la salle, un esclave entrait, portant un écriteau fiché dans un pieu, sur lequel étaient écrit ces mots : *Une fête à la cour d'Amulius*. Il planta l'écriteau à l'extrémité droite du *pulpitum*. Alors toute une théorie se développa sur la scène et le *proscenium*, venant du fond et grimpant par les escaliers d'orchestre, de gens, habillés en guerriers le corps recouvert de peaux de bêtes nu-pieds, un casque sur la tête, en cuir, serré par le *cingulum* qui reluisait, et devant eux marchait un mime de second ordre, un *excalceatus*, de ceux qui remplissaient en général de tels rôles, sortes de grandes utilités, sans souliers. L'*excalceatus* était sans masque, paraissant tout petit et la figure barbouillée de noir de fumée, pour simuler un

chef de gens terribles, ce qui lui enlevait le peu de physionomie que l'énorme distance à laquelle il était du public lui laissait. Et, de ses bras, il gesticulait, montrant ses hommes, expliquant que c'étaient des guerriers invincibles et redoutables qu'il commandait et toujours le même geste revenait, indiquant cette force et pour l'indiquer se servant d'un geste obscène, simulant un phallus ou plutôt un priape remuant en érection, exécuté avec la main gauche placée sur le bras droit au biceps à la jointure huméro-cubitale, pendant que l'avant-bras le poing fermé figurant le phallus, allait et venait s'agitant en secousses de bas en haut.

A eux succédèrent d'autres gens, les pieds chaussés de *scabelli*, chaussures ornées de fer dont ils marquaient la mesure, frappant fortement du pied le sol, tandis que, au-dessous, l'orchestre jouait avec rage une marche de flûte dont les notes aiguës mordaient violemment sur les coups de pieds scandés. Puis passèrent des bergers, des pêcheurs, des chasseurs armés de l'épieu de fer, enfin la cour elle-même avec des mimes bouffons, la tête sous des masques, qui se décarcassaient en contorsions grotesques pour faire rire. Puis Amulius entra, suivi de son frère, auquel s'attachait sa fille Rhéa Sylvia, en grand costume de vestale, que suivaient aussi deux esclaves portant deux enfants dans un grand panier.

Alors une scène assez confuse eut lieu au cours de laquelle Amulius chassa son frère, fit charger Rhéa de fers que l'on conduisit en prison, et ordonna que l'on exposât les deux enfants qui vagissaient sur le Tibre.

Tout cela, long, un peu diffus, avec des allées, des venues

d'hommes, de femmes, de grands gestes, puis des apparitions de licteurs traversant le *proscenium*, de citoyens la tête ornée de couronnes de roses, venus là on ne savait trop ni pourquoi ni comment.

Le spectacle cependant était intéressant, et le perpétuel cliquetis sourd de chaussures frappant le plancher, sur lequel tombait la pluie fine de notes aiguës de fifres agrémentées maintenant de variations de pedonclia en faux bourdon, paraissait au demeurant charmer ce peuple qui ne pipait mot, silencieux, les yeux grands ouverts, contemplant ce déploiement de figuration (il y avait à un moment donné plus de deux mille personnes en scène) et remuant la tête en cadence dans une sorte d'extase de la vue et de l'ouïe.

Mais une rumeur se fit tout à coup sur le théâtre, brusquement les décors pivotèrent représentant maintenant une accumulation de rochers surplombés d'arbres séculaires et dans le fond, sur l'arrière-plan du pulpitum, tout à coup élancée d'un gros bloc qui formait pont, une louve bondit.

Il y eut un *heuheu!* d'intérêt et d'attentive satisfaction dans la salle : le premier mime vraiment intéressant venait d'apparaître. La musique cessa de jouer. La louve hésita un instant, cherchant parmi les groupes qui s'étaient arrêtés, simulant l'étonnement à sa vue, puis elle aperçut les deux esclaves s'en allant avec le panier qui contenait les deux enfants.

Alors elle se rua sur eux, et en mordit un violemment à la cuisse, lequel poussa un cri et tomba, subitement inondé de sang, et elle se mit à poursuivre l'autre qui se sauvait, traînant la corbeille, pendant que des groupes se formaient tour

à tour de guerriers, de chasseurs qui essayaient de mettre obstacle à la poursuite, autour desquels elle tournait ou pardessus lesquels d'un vigoureux élan, elle sautait sans jamais



Mime romain.

perdre de vue la piste qu'elle devait suivre et rusant véritablement, se dérobant, bondissant, en véritable fauve qu'elle était. La louve jouait vraiment dans la perfection son rôle et ce fut un tonnerre d'applaudissements dans la salle, lorsqu'ayant définitivement trompé la surveillance d'un cordon de chasseurs qui se formait autour d'elle, on la vit,

ventre à terre détaler dans la direction où l'esclave avait disparu avec la corbeille.

Jusqu'alors calme et attentive, mais froide, la salle s'échauffait peu à peu; le succès s'annonçait, des *eheu! heu! eia!* éclataient de tous côtés auxquels la vue du sang répandu, il faut le dire, n'était pas absolument étrangère, ajoutant la note cruelle au plaisir éprouvé. Après que la scène eut été vidée, tous les acteurs s'étant déroulés en une grande chasse qui poursuivait la louve, l'esclave mordu resta seul, souffrant cruellement, que l'on vint ramasser, pâle et défait, la jambe blessée pendante, tandis que Varus là-haut, criait à tue-tête, baveux et rutilant d'émotion et de plaisir : *A mort l'esclave, à la louve tout mon porc salé!*

Tout cela dura peu. Encore une fois les décors grincèrent, retournés, montrant un autre rustique et le deuxième tableau commença, subintrant au premier, sans solution presque de continuité. Un esclave avait apporté un autre écriteau sur lequel était ce seul mot : *Pylade!*

On fut alors débarrassé de la grosse musique qui ne s'entendit plus qu'à la fin, et les flûtes seules et les cithares accompagnèrent le tableau.

D'abord la louve arriva ventre à terre, haletante, hirsute, les yeux injectés comme un animal qui a longtemps couru et échappé à une poursuite. Quelques secondes elle erra sur le *pulpitum*, soufflant dans l'air et reniflant le sol comme en une piste, puis elle s'arrêta, l'arrière-train tourné au public, regardant fixement le fond de la scène, les oreilles baissées, dans la direction du *velum* pourpre qui séparait le *post*

scenium. Alors, un désignateur parut qui cria ce seul mot *Pylade!*

Mais déjà tout le théâtre était debout et lorsque le mime entra, ce fut une clameur indescriptible qui ébranla l'air, suivi d'un formidable battement de mains.

De la loge impériale qui surplombait le *pulpitum*, une avalanche de fleurs tomba, lancées par des esclaves qui les apportaient dans des corbeilles dans lesquelles puisaient aussi pour lancer à pleines mains, Virgile, Horace, Quinte-Curce et Tibulle, l'empereur lui-même, aussi. Pylade tu es divin! criait Virgile; ta mémoire est impérissable! accentuait Horace, pendant que l'empereur applaudissait.

Il y eut ainsi jusqu'à trois salves qui n'en finissaient plus. Là-haut un groupe de courtisanes, bien reconnaissables à la peinture de leur visage, sur lequel leurs deux sourcils se rejoignaient l'un à l'autre par une raie noire d'antimoine, se démenaient, bramant, tenant à deux mains leurs seins et frappant du pied, lesquelles finirent par détacher leurs ceintures qu'elles lancèrent dans la direction du mime et qui tournoyèrent un instant et s'aplatirent, tout en or, sur une énorme corniche à quelques mètres à peine du groupe qui les avait lancées en un geste gêné, gauche et maladroit.

Cependant l'effervescence se calma. Sur le *pulpitum*, des esclaves enlevaient les fleurs qu'ils portaient derrière jusqu'à la scène, les y accumulant.

Et pendant ce temps, Pylade restait debout, objet de l'ovation monstrueuse. On le voyait bien, seul, à côté de la louve, maintenant couchée à ses pieds.

On le savait admirablement bâti, et la peau blanche,

imberbe, épilé d'ailleurs, aux parties sexuelles, et sous les bras, efféminé quoique hercule et la tête rasée, mais il était difficile de le juger tel qu'il était habillé. La tête tout entière cachée sous un énorme masque de bois affreux qui n'avait qu'un œil, l'autre n'étant pas troué et dont la bouche s'ouvrait miraculeusement en petite trompe avancée, et aplatie à l'extrémité comme un groin de cochon.

Du corps on ne voyait rien non plus, revêtu qu'il était d'un véritable scaphandre de cuir simulant la peau naturelle que l'on sentait fortement rembourrée par-dessous. Au-dessus des peaux d'animaux représentaient le costume des bergers.

Ainsi, accoutré, il paraissait démesurément gros, ressemblant à une outre avec laquelle, malgré sa grosseur, la tête eut été encore hors de proportions. Avec cela ses avant-bras, ses mains et ses pieds étaient nus, tout petits, soignés comme des extrémités de femmes, poncés à la poussière d'os de sèche, blanchis à la chaux, aux ongles brunis par de la poudre d'or.

Tel apparaissait le Dieu, l'idole du jour, une grosse poupée rembourrée, et tout au plus bon à faire un épouvantail à moineaux.

Un silence religieux s'établissait à présent dans la salle, fait de contemplation comme une sorte d'hypnotisme, on attendait que l'idole ventrue, immobile et affreuse remua.

Deux fois d'abord il inclina la tête, saluant Cæsar, puis la salle : Un léger murmura et un bruit sourd courut de gens qui se tassaient, se calaient, pour n'en pas perdre une goutte. Alors la véritable représentation un instant interrompue reprit :

Tout de suite la louve s'était levée, regardant Pylade comme regarde un chien et remuant la queue, le corps immobile, les oreilles pointées. Alors Pylade, commença à mimer, des bras seulement et des mains, la tête suivant le geste, le corps d'aplomb, les pieds joints, avec un simple balancement du haut du thorax rythmique à la mimique. Se présentant d'abord, disant le personnage qu'il était, un berger vivant seul, là, sur la lande déserte où personne ne venait jamais, et comme compagnon, il en avait deux, l'un un ami dévoué et sincère, l'autre un ennemi cruel, acariâtre, désagréable : Sa femme et la louve; mais à rebours, sa femme étant la louve et la louve son amie, l'animal étant bon et la créature humaine mauvaise et il mimait cela, simplement, tout d'une haleine, en gestes lents, mais précis et admirablement prononcés, et toujours la grosse tête suivait le geste, allant du spectateur à la louve, en un balancé à la fois triste et caressant. Déjà ses bras semblaient s'être dégagés du rembourrage, le grotesque de la difformité voulue d'ailleurs, et cherchée pour amplifier l'homme et le mettre autant que possible en rapport avec l'étendue colossale de la scène, disparaissaient comme par une sorte de mirage, de trompe-l'œil, l'homme difforme s'adaptait maintenant au gigantesque milieu et l'on en était plus choqué. Par intervalles presque, tant l'ascendant dont l'artiste vous saisissait était grand et s'imposait, on eut cru voir s'animer le masque. Telles les premières mesures d'une belle mélodie doivent préparer l'auditeur, le mettre en état d'âme de ressentir et lui font perdre de vue la laideur de l'exécutant, musicien ou chanteur, et sa difformité physique, tel Pylade monstrueux

captivait, et tandis qu'il mimait, l'animal intelligent, comme un chien affectueux et dressé suivait la phrase, remuant les oreilles en un petit geste de tête, puis la queue doucement aussi chaque fois que l'artiste parlait de lui, le désignait d'un rapide signe au doigt.

Pylade aussi venait de remuer, faisant en arrière deux pas, bien rythmés les pieds l'un derrière l'autre, il agrandit son geste et dit : Quand elle (et il désignait là-bas au loin l'endroit par où sa femme devait venir), quand elle n'est pas là, nous deux, nous nous amusons comme deux enfants. Voyez plutôt. La louve comprit, elle bondit ; alors il y eut entre eux deux l'animal, et l'homme, une courte lutte de celles qu'enseignaient la saltation sphœristique, avec temps, pauses, motifs et contretemps. Pylade faisant le geste de transpercer la louve et celle-ci, instantanément s'étendant raide sur le sol, puis Pylade s'enfuyant alors, la louve bondissant, le rattrapant et lui sautant à la gorge, comme si, avec ses crocs elle eut voulu l'étrangler.

Tout ce drame de l'homme et du loup se passait rapide, en évolutions rythmiques, mais étranges, captivantes, à la fin desquelles Pylade tombait blessé, fouaillé par la louve qui, dans un dernier coup de croc au cou, l'étranglait. Alors aussi une scène des plus curieuses se déroulait entièrement mimée par la louve qui s'arrêtait instantanément comme interdite, regardant la salle. Puis l'homme étendu, puis allant, le flairant, se démenant en proie à une merveilleuse inquiétude, enfin se mettant à hurler de désespoir à grands cris.

Mais les cris de l'animal attiraient Acca Laurentia, la

femme, contre laquelle, jalouse alors, la louve défendait le cadavre de son ami.

En définitive l'animal s'enfuyait blessé d'un coup d'épieu.

L'homme alors se relevait et une scène avait lieu entre lui et sa femme, un peu longue, mais de laquelle les deux caractères ressortaient bien : lui calme et paisible, elle tournant autour comme une furie, et dans laquelle on sentait aussi que si elle eut tué l'homme, comme la louve, elle n'eut pas hurlé de désespoir.

Au cours de l'altercation, l'animal reparaissait, l'air inquiet, tournant autour du groupe, cherchant à attirer l'attention de l'homme qui, trop préoccupé, ne le voyait pas, alors il s'éloignait, et reparaissait bientôt traînant un panier dans sa gueule, avec les deux enfants dedans, sur lesquels il se plaçait aussitôt leur offrant ses mamelles à téter.

La scène s'arrêtait alors un instant, pour figurer le tableau si connu sculpté sur tous les boucliers romains de la première époque. *Une louve allaitant deux enfants devant un homme et une femme qui la regardent étonnés.*

Puis la scène se précipitait, la femme saisissant l'épieu, courait vers les deux enfants pour les tuer lorsque l'homme s'interposait, et alors commençait le morceau capital de la pantomime et de tout le spectacle, un long monologue mimé de Pylade, l'*Hymne à l'enfant.*

Pour cela d'abord le mime prenait bien le milieu du *pulpitum*, devant, à lui seul, occuper toute la scène. Puis il commençait, mimant successivement la naissance, puis les premiers âges de l'enfance, s'interrompant pour représenter la nourrice, la mère, le père, puis reprenant son rôle d'enfant.

Alors il le montrait grandissant, devenant pubère, citoyen, chevalier, sénateur, consul, enfin empereur. Toute cette mimique, lente, ou pressée, noble ou familière, entremêlée de pauses, de tenues, d'imitations, de débits précipités et de temps d'arrêt, merveilleusement étudiée, préparée, fixée, était vraiment admirable à voir.

Dans la salle, on ne soufflait même plus, on retenait sa respiration, la gorge sèche par l'attention soutenue, et l'émotion et l'admiration. Ce peuple habitué, on le voyait à ce genre qui le passionnait, comprenait bien, saisissant les moindres détails d'expression de la pause ou des gestes, se donnant vraiment, bercé, lorsque le mime simulait le berceau, remué lorsque le mime montrait l'enfant frêle comme le roseau, devenant homme, citoyen, enlevé enfin lorsque dans une péroraison véhémente et passionnée, Pylade courant au berceau saisissait rapidement les deux enfants et les présentait au peuple en un grand geste doux et dramatique à la fois pour les mettre sous son égide, semblant lui dire : tiens, prends-les, ils sont de toi, ils sont à toi, comme toi, ils seront rois.

C'était vraiment ce que l'on appelle mimer la situation. Pour l'artiste comme pour le public, le théâtre disparaissait, il restait la légende nationale, l'histoire de Romulus et Rémus, la naissance de la *Urbs*, maîtresse du monde, et ce peuple chatouillé dans son amour-propre, dans son patriotisme revivait un moment les origines de son histoire fabuleuse, comme l'enfant ses premiers pas. Et alors, tandis que le mime, essoufflé, et que l'on sentait à bout de force, dans une suprême contraction des bras tenait encore les deux

enfants en l'air, encore une fois tout le théâtre se levait et quatre-vingt mille poitrines acclamaient l'artiste, s'acclamant elles-mêmes, acclamant Rome en lui, par-dessus lesquelles dominait la voix tonitruante de Varus, criant : Pylade, je t'adore, à toi, tout mon porc salé, et moi-même, si tu veux !

Nous venons de reconstituer le théâtre des mimes à Rome, sous Auguste, et de montrer comment et quel genre de pièces on y représentait. Il nous faut maintenant reprendre notre histoire documentaire et montrer de quelle façon on en était arrivé là. Chemin faisant, nous rencontrerons tous les documents qui nous ont servi à reconstituer le tableau. Voyons d'abord, comme nous l'avons vu chez les Grecs, la saltation chez les Romains.

LA SALTATION, L'ATELLANE

PUIS

LA PANTOMIME CHEZ LES ROMAINS

Des plus intéressantes et des plus suggestives est l'étude de la saltation chez les Romains, qui va nous donner, par étapes successives, la véritable pantomime poussée à une extrême perfection. Nous allons voir par quels progrès successifs les saltateurs, d'abord mimes grossiers et malhabiles, acquirent insensiblement un talent supérieur et furent ensuite admis au théâtre, où ils remplirent les entr'actes de la Tragédie et de la Comédie ; comment, après ces premiers succès, dédaignant le secours de la Poésie, ils représentèrent eux seuls des actions dramatiques, prirent le nom de Pantomimes et portèrent leur art à un degré qui paraîtra absolument fabuleux.

Quand on parcourt les annales des premiers temps de Rome, on n'y trouve presque aucune trace de la culture des beaux-arts. Rome guerroyait alors et s'organisait. Tout ce qui n'était pas guerrier y jouissait du plus parfait mépris. Les Romains d'alors n'avaient ni peintures, ni statues, ni théâtres. Romulus, engagé dans des guerres continuelles

contre les Sabins, les Véiens, les Fidenates, n'eut guère le loisir d'amuser son peuple par des spectacles d'agrément. Aussi ne cultiva-t-il que cette partie de l'art du geste qui entretient la force du corps et l'agilité des soldats.

Il institua, dit Faustin, la danse appelée *Bellicrepa*, que l'on exécutait tout armé. Numa Pompilius, prince doux et tranquille, qui n'ouvrit point le temple de Janus, s'attacha à policer un peu les Romains. Il divisa l'année en douze mois, institua les vestales et les flamines, créa un souverain pontife. Il institua aussi les prêtres saliens, au nombre de douze. Ces prêtres, surnommés palatins, du nom de la montagne qu'ils habitaient, étaient dévoués au culte de Mars dont ils célébraient la fête par des chants et des danses, les *Salaria Carmina*.

Mais tout cela, on le voit, n'avait aucun rapport avec les jeux scéniques, la saltation et la pantomime.

Cette histoire se divise en quatre époques bien distinctes : 1° *celle des jeux scéniques;* 2° *celle du geste séparé de la déclamation;* 3° *celle de la saltation admise dans les entr'actes de la comédie;* 4° *celle de la saltation séparée de la comédie, c'est-à-dire de la pantomime proprement dite.* Décrivons celle des jeux scéniques d'abord.

Tite-Live nous apprend que sous le consulat de C. Sulpicius Poeticus et de C. Licinius Stolo, c'est-à-dire l'an 390 de Rome, la peste se manifesta dans la ville. On imagina pour apaiser les dieux et pour distraire le peuple de lui donner le spectacle des jeux scéniques, spectacle nouveau pour une république de guerriers qui ne connaissaient que les jeux du cirque.

Les jeux scéniques furent empruntés aux étrangers, aux Grecs plus particulièrement.

Les *Ludions* furent appelés de l'Etrurie. Accommodant leurs gestes au rythme des flûtes, ils représentaient divers sujets à la manière de leur pays.

Pour ces jeux scéniques, les Ludions n'avaient pas de poèmes écrits, et leurs imitations étaient encore vagues et incertaines. Les jeunes gens de Rome prirent aussitôt goût à cet amusement et s'y exercèrent. Ils formaient entre eux des dialogues *in-promptu* dans lesquels ils essayaient de mettre d'accord les paroles et les gestes. Les nouveaux acteurs furent appelés *histrions*, du mot toscan *hister* qui signifie *saltateur*. Peu à peu, au lieu de sujets libres généralement obscènes, composés à la hâte et sans ordre, les histrions commencèrent à bâtir des plans, des canevas, à mesurer mieux leurs gestes et à les guider sur la musique et le rythme des flûtes.

Valère Maxime, ainsi que Plutarque, reproduisent ces commentaires de Tite-Live. Plutarque, qui va nous fournir toute l'histoire de la seconde période du geste romain, réfute seulement l'origine du mot *hister* qui, selon lui, aurait été le nom d'un danseur réputé d'Etrurie. Peu importe au demeurant.

Après les jeux scéniques s'ouvre la deuxième période, celle du geste *séparé de la déclamation*. En voici l'origine, d'après Plutarque. L'an 514 de Rome, *Livius Andronicus*, Grec de nation et d'abord esclave, puis affranchi à cause de son talent, hasarda le premier de composer une action dramatique entièrement en vers et voulut la représenter lui-

même, réunissant, suivant l'usage du temps, les caractères de poète, de musicien et d'acteur. Mais les Romains, charmés de plusieurs beaux morceaux de la pièce, les lui firent répéter tant de fois, qu'il perdit la voix et se vit hors d'état de déclamer davantage. Alors il obtint la permission de faire chanter son poème par un jeune esclave, placé devant le joueur de flûte, tandis que lui ferait les gestes. Cette innovation eut un très gros succès. Le jeu d'Andronicus sembla plus vif, plus animé depuis qu'il était débarrassé de la préoccupation de déclamer.

Le genre était créé et resta. Dès cette époque, on fit jouer les rôles par deux acteurs, dont l'un récitait tandis que l'autre gesticulait. Il est vrai de dire que les pièces de ce répertoire ne demandaient comme interprète qu'un seul acteur à la fois sur la scène, lequel sortait pour changer de masque et d'habillement. La mode devint bientôt une fureur et les amateurs nombreux s'en mêlèrent; la charade et la pantomime *de salon* commencèrent sous le nom d'*atellanes*, de *togatoe*, suivant leur genre et le costume des artistes qui les représentaient.

Ce qui prouve que les joueurs d'atellanes étaient bien des amateurs, c'est qu'ils n'étaient pas taxés d'infamie, étaient aptes au métier des armes et appartenaient aux premières catégories de citoyens. Il n'en était pas de même des saltateurs, qui tous étaient des esclaves et des affranchis. Le répertoire seul des amateurs et des professionnels était commun.

Voici la liste et les titres curieux de quelques-unes de ces pièces, des premières pantomimes romaines, par consé-

quent. Andronicus les empruntait au genre tragique : *Achille*, *Ajax*, *Andromède*, *Antiope*, le *Cheval de Troie*, *Romulus*, etc., etc... Novius et Pomponius, les deux autres auteurs à la mode, les empruntaient à la vie ordinaire et à la profession de mime : l'*Agricole*, l'*Anier*, la *Génisse*, le *Pâtre cordonnier*, la *Décime*, la *Dot*, l'*Exode*, les *Foulons oisifs*, la *Marchande de volaille*, le *Mime exilé*, la *Manie*, l'*Aïeul*, le *Jugement de la vie et de la mort*, l'*Enfantement*, la *Vierge enceinte*, les *Vendangeurs*, le *Stupide enrôlé*, le *Broc du grand-père*, le *Mime médiateur*, les *Deux Mimes*, le *Lieu de débauche*, les *Bouffons*, le *Porc malade*, le *Rustre*, la *Sarcleuse*, etc., etc.

Arrivons maintenant à la troisième période, *celle de la saltation admise dans les entr'actes de la comédie.*

Les Romains qui furent dans tous les arts les imitateurs des Grecs, et qui connurent la comédie avant la tragédie, adoptèrent l'usage, récent chez les Athéniens, de faire des comédies sans chœur. Mais pour en remplir les entr'actes, ils imaginèrent d'introduire sur la scène des joueurs de flûte. Ensuite ils y ajoutèrent des histrions qui amusaient les spectateurs par leurs gestes. Bientôt on reconnut que ces sortes d'intermèdes, qui n'avaient d'autre objet que de *boucher un trou*, détournaient l'attention du sujet principal et obtenaient à eux seuls toute la faveur du public qui s'en allait pendant les actes pour ne revenir qu'au moment des entr'actes.

Pour profiter de cet engouement, des histrions intelligents ou plutôt des *mimes*, accompagnés de joueurs de flûte, essayèrent de représenter par leurs gestes le sujet de l'acte

qu'on venait de jouer. Le succès dès lors s'affirma et devint colossal.

Les Romains, enthousiasmés de ce nouveau genre d'imitation, le préférèrent bientôt à l'ancien spectacle. *La Pantomime était créée*, elle allait vivre de sa vie propre, avoir son autonomie, devenir l'art principal au lieu de n'être plus que accessoire. Le règne de la saltation était fini.

Tout de suite, en effet, enhardis par leurs succès, les mimes se séparèrent de la comédie et dressèrent un théâtre particulier où ils représentèrent des pièces d'un genre neuf, auxquelles ils donnèrent leur nom.

Dès lors, Rome fut prise tout entière de la passion du mime ; on eut les mimes publics, *mimi urbani*, et les mimes domestiques ou privés, *mimi domestici;* chacun en voulut avoir.

Cet engouement arriva à son paroxysme au siècle d'Auguste avec les deux mimes célèbres : Pylade et Bathylle, pour lesquels Rome se divisa en deux factions qui en étaient arrivées à se battre et à faire couler le sang.

Pylade et Bathylle étaient deux puissances dans l'État et ne craignaient pas de répondre à Auguste, qui les réprimandait : « *César, il est de ton intérêt que le peuple s'amuse de nos gestes, ce spectacle l'empêche de prendre garde à tes actions !* » Et c'était vrai. Auguste, politique habile, profitait de l'avertissement et laissait prendre aux mimes l'importance qui leur convenait. Il leur enleva l'infamie qui ressortait de leur situation d'esclaves ou d'affranchis, les autorisa à faire partie de l'armée, décida qu'ils ne seraient sous la juridiction d'aucun magistrat et ne dépendraient que de lui-même.

La fortune des mimes devint scandaleuse. Macrobe nous apprend que l'histrion Æsope laissa en mourant, à son fils Clodius, une succession d'environ cinq millions de livres qu'il avait gagnés au théâtre ; l'histrion Clodius mangeait des petits oiseaux, dit Horace, extrêmement rares, *auxquels on avait appris à parler*, et qui lui coûtaient 1,500 livres la pièce ; le comédien Roscius, l'ami de Cicéron, avait par an 125,000 livres de gages qui furent plus tard encore augmentés, puisqu'il toucha par jour de représentation jusqu'à 1,000 livres *de feux* pris sur le Trésor public.

A ces honneurs et aux sommes fabuleuses que les mimes gagnent, il faut joindre la passion dont ils sont l'objet de la part des dames romaines qui, les jours où il n'y avait pas représentations, couraient au théâtre baiser les masques et les habits des mimes ; et une révolution eut lieu, au dire de Tacite, dans les premières années du règne de Tibère, parce qu'il s'agissait, au Sénat, d'autoriser à frapper de verges un mime. Hatterius Agrippa, sénateur des plus influents, s'y opposa vivement, rappelant la loi d'Auguste, et la sédition du populaire fut calmée, mais déjà plusieurs soldats et un centurion avaient été tués.

Le Sénat crut toutefois de son devoir de faire une loi et défendit aux sénateurs d'aller rentre visite aux mimes, et aux chevaliers romains d'aller les attendre au sortir du spectacle pour se promener ensuite avec eux.

Sous toute la longue suite des empereurs, les mimes jouirent de la même popularité, et il faut en arriver au troisième concile de Tolède, en l'an 589, pour voir la pantomime pour la première fois censurée. Depuis le sac de Rome

par Totila, en 546, elle avait déjà perdu un peu de son éclat, tombée dans une obscénité telle que, chose et rapprochement bien curieux, les Marseillais refusèrent de recevoir des mimes chez eux, dans leur ville, ne voulant pas, disaient-ils, corrompre leurs mœurs. Voici à cet égard le texte même de Valère Maxime, l. II, c. 6, 7 : « *Eadem civitas massiliensium severitatis custos, acerrima est nullum aditum in scenam mimis dando, quorum argumenta majore ex parte stuprorum continent actus, ne talia spectandi consuetudo etiam imitandi licentiam sumat.*

Par un singulier contraste, on sait que Marseille est à notre époque le dernier refuge de la pantomime traditionnelle en France, dont nous allons raconter aussi l'histoire tout à l'heure.

Puisque nous avons donné les noms de quelques mimes grecs et saltateurs célèbres, citons aussi quelques noms parmi les Romains.

Les mimes, saltateurs et pantomimes romains les plus célèbres furent : *Agilius*, qui vécut sous Commode ; *Ulpius; Jocundus*, qui, âgé de 12 ans à peine, était déjà l'un des premiers mimes de son temps ; *Vitalus; Callistrate*, etc., etc.; puis aussi des femmes : *Hermione*, archimime ; *Arbuscula*, courtisane et mime ; *Luria*, mime privée ; *Dyonisia*, célèbre pantomime, etc., etc. L'histoire nous a conservé plus de mille noms de ce genre d'acteurs.

Un mot maintenant sur leur costume, leurs accessoires, leur jeu, leur répertoire.

Les danses des saltateurs et pantomimes embrassaient tous les genres dont la scène est susceptible, ils faisaient usage de

tous les vêtements de leurs rôles. Lorsqu'un pantomime jouait plusieurs rôles, il changeait de costume plusieurs fois. La toge seule leur était interdite, mais ils se servaient de la *tunique* et de la *palla;* la *stole;* la tunique appelée *talaris;* la *syrma*, longue draperie particulière aux courtisanes; le *coquus*, gros habit doublé; la *mitre;* la *tiare;* enfin le *redimiculum*, ornement de tête des femmes. Tout cela multicolore, de mauvais goût et voyant, du rouge au violet en passant par le jaune.

Parmi les mimes, les uns portaient le masque et en changeaient suivant les personnages qu'ils représentaient. Ces masques étaient en bois et ressemblaient souvent aux figures des personnages vivants que l'on mettait sur scène, et avaient une bouche énorme. D'autres n'en portaient pas, mais se barbouillaient de lie de vin, de noir de fumée ou de farine.

On divisait les mimes en *planipedes*, *excalceati*, *panniculi*, *saniones capreæ*, suivant leurs costumes ou leur genre, et comme les masques dont ils se servaient grossissaient, en général, prodigieusement la tête, que le buste et le reste du corps ne se trouvaient plus en proportion, ils y suppléaient en matelassant tout leur costume, en se faisant un ventre et des mollets, et quelquefois, pour se grandir, montaient sur des échasses ou sur de hauts cothurnes à semelles de bois.

Les mimes s'accompagnaient aussi de certains instruments. Ils n'eurent d'abord qu'une flûte, appelée dactylique, pour tout orchestre; puis on y mêla des chalumeaux, puis des crotales, des cythares, des cymbales, les pedonclopia, sorte d'orgue dont on jouait avec les pieds; puis vinrent s'ajouter à cet orchestre le bruit des *scabelli*, c'est-à-dire des chaussures

armées de fer dont le coryphée frappait le sol pour marquer la mesure ; les *tertulæ*, coquilles qui servaient aussi à battre la mesure ; les *acetabula*, os d'animaux que l'on employait au même usage.

Il nous reste un certain nombre de documents au sujet de la façon dont saltateurs et pantomimes mimaient.

Tous les auteurs anciens s'accordent à en faire les éloges les plus pompeux. Ils semblent n'avoir point trouvé d'expressions assez fortes pour répondre à la sublimité de ce langage muet.

Sénèque admire avec quelle adresse la main du pantomime est prête à tout exprimer. Il loue la volubilité de ses gestes égale à la rapidité du discours. Nonnus attribue à ces acteurs *des gestes qui ont un langage, des mains qui ont une bouche, et des doigts qui parlent.* Cassiodore s'exprime à peu près dans les mêmes termes. Ailleurs il appelle l'art pantomimique une musique muette, et dit que *cet art peut exprimer ce que la voix et l'écriture pourraient à peine rendre.* Saint Augustin se sert d'expressions semblables.

A ces éloges, il faut ajouter ceux de Lucien, qui a écrit un dialogue sur la saltation. Il y a là la longue énumération des qualités nécessaires pour former un bon pantomime, celle non moins étendue des sujets qu'il peut traiter, le grand nombre de sciences que cet auteur subordonne à l'art du geste, telles que la musique, la géométrie, la philosophie, la rhétorique, la peinture. Lucien parsème son récit d'anecdotes. En voici une :

Sous Néron, un ambassadeur du roi de Pont vint à Rome pour affaires d'État. Il y vit des danses pantomimes, et quoi-

qu'il ne pût entendre les vers dont elles étaient accompagnées, puisqu'il ne savait point la langue latine, il comprenait néanmoins tout ce que l'acteur représentait. Avant de partir, l'ambassadeur demanda instamment à Néron de lui faire cadeau de l'acteur mime qu'il avait vu. Nous avons, dit-il à Néron, des voisins qui parlent tous des langues différentes, et avec lesquels il nous est impossible de nous entendre. Nous ne pouvons que difficilement nous procurer des interprètes qui les sachent toutes; *mais cet homme, dont les gestes sont une langue universelle, saura se faire comprendre de toutes les nations.*

Citons encore l'exclamation de Démétrius, le Cynique qui, à la vue des amours de Mars et de Vénus représentés en pantomime, s'écria à l'acteur : « Je ne vois pas seulement ce que tu me peins, *je l'entends, tu parles avec les mains* ».

A cette époque, d'ailleurs, on ne faisait pas faute d'interpeller les acteurs en scène et particulièrement les mimes. Lorsqu'un pantomime mimait quelque contresens, ou ne rendait pas d'une manière exacte la pensée ou le mot, on appelait cela *faire un solécisme des mains.*

Un pantomime de très petite taille voulut un jour jouer le rôle d'Hector. Lorsqu'on le vit paraître, *voilà Astyanax, s'écria le public; mais où est Hector?*

Un autre, au contraire, d'une stature gigantesque, représentait Capanée dans le siège de Thèbes, au moment où il allait escalader les murs, *saute par-dessus*, lui crièrent les spectateurs, *tu n'as pas besoin d'échelle.* Voyait-on paraître un mime sec et décharné, on faisait des vœux ironiques pour sa convalescence, etc., etc.

Voici comment Cassiodore décrit le jeu des pantomimes :

« *L'acteur paraît sur la scène aux acclamations des spectateurs. Un chœur d'instruments l'accompagne. Par le seul mouvement de ses mains, il explique aux yeux le poème que chantent les musiciens et se servant de gestes composés, comme, dans l'écriture, on se sert de lettres, il parle à la vue, rend sensibles jusqu'aux plus légères nuances du discours et démontre, sans parler, tout ce que l'écriture pourrait exprimer. Le même corps nous présente Hercule ou Vénus, un roi ou un soldat, un homme ou une femme, un vieillard ou un adolescent, et l'illusion est si grande que vous croyez voir plusieurs hommes dans un seul, tant l'acteur fait varier son maintien, sa démarche et ses gestes* ».

On le voit, la mimique ancienne était tout un art arrivé, d'après les témoignages qui nous restent, à un haut degré de perfection.

Voici quels étaient les principaux mouvements du corps qui composaient *la mécanique* pour ainsi dire de la saltation : *Flexus*, *precursus*, *saltus*, *conquiniscentia*, *divaricatio*, *claudicatio*, *ingeniculatio*, *manuum connixio*, *consertio*, *compectinatio*, *agitatio*, *commutatio*, *complosio*, *elactio*, *jactatio*, *pedum permutatio*, *alternatio*, *supplosio*, etc., etc.

Cette énumération, on le voit, est plutôt relative à la partie mécanique de la saltation qu'à son objet principal qui est l'imitation. Elle est, d'ailleurs, fondée sur ce qu'on distinguait deux espèces de saltations : *Motaria*, qui répondait à la *cubistique* des Grecs, elle se rapprochait de notre danse et consistait dans de grands et fréquents mouvements, et

Stataria, qui était la véritable pantomime avec très peu de mouvements et tout en gestes.

Pétrone nous fournit la liste des principaux acteurs de la pantomime romaine : *Grex agit in scena mimum, pater ille vocatur, filius hic, nomen divitis ille tenet* (*Satyr.*, *cap.* 80). Voilà toute une troupe mimique, *le père noble*, *l'amoureux*, *le financier*. Nous voyons ailleurs mentionné le rôle des *niais*, *stupidus personna*, ce que nous appelons le *premier comique*, et des pierres tumulaires nous ont conservé les noms de gens qui excellaient dans ces rôles. La pantomime romaine avait enfin l'*actor* ou *préfacier*, chargé de déclamer le prologue.

Pour en terminer avec ce qui a trait à la saltation et à la pantomime ancienne, disons qu'on les divisait en *Monoprosopes*, celles où il n'y avait qu'un seul acteur, et *Polyprosopes*, celles où il en paraissait plusieurs.

Quant à la scène, à la décoration, le passage d'Apulée, que nous reproduisons et qui est tout une pantomime, va nous fournir le document.

Il est tiré de l'*Ane d'or*. C'est l'histoire du jugement de Paris en pantomime.

La scène représente une montagne couverte d'arbres verts et pleins de vie, à l'instar de celle qu'Homère a chanté sous le nom d'Ida. Une fontaine, creusée de mains d'homme, épanche ses eaux à l'entour.

Quelques chèvres paissent l'herbe naissante et, pour représenter le berger Pâris, un beau jeune homme, les épaules couvertes d'un manteau phrygien, le front ceint d'une tiare d'or, feint de conduire son troupeau. Bientôt paraît un autre

jeune homme nu. Sur son épaule flotte une légère draperie. Sa blonde chevelure, au milieu de laquelle on aperçoit deux petites ailes d'or, la verge, le caducée qu'il porte, désignent assez le dieu de l'Éloquence. Il s'avance à la manière des saltateurs, tenant dans ses mains la pomme fatale, la présente à Pâris, lui explique par des gestes l'ordre de Jupiter, et s'éloigne aussitôt.

Vient ensuite une jeune vierge, d'un maintien honnête, représentant Junon ; sur sa tête est un diadème blanc et dans ses mains un sceptre. Minerve la suit armée d'une lance et d'un bouclier, le chef couvert d'un casque étincelant qu'entoure une couronne d'olivier.

Après elles on voit paraître une autre jeune fille qui les surpasse toutes en beauté.

A l'odeur divine qui s'exhale de ses cheveux parfumés d'ambroisie, on reconnaît la mère des Amours. Elle est nue, comme le fut Vénus, lorsqu'elle était vierge. Un voile léger, tissu de la soie la plus fine, dérobe seulement à l'œil les plus précieux trésors. De son haleine amoureuse un zéphyr curieux, tantôt soulève ce voile et montre la fleur la plus belle, tantôt le repousse pour dessiner mollement les contours les plus voluptueux.

La fille du ciel naquit au sein des ondes. Une légère draperie d'un bleu de mer, qui contraste avec l'ivoire de son corps, exprime cette double origine.

Chaque déesse conduit avec elle une suite nombreuse. Auprès de Junon sont Castor et Pollux, le chef couvert de casques d'airain, sur lesquels on voit briller des étoiles.

Aux accents variés de la flûte, la fille de Saturne, par ses

gestes tranquilles et non affectés, promet au berger que, s'il lui donne le prix de la beauté, elle le fera régner sur toute l'Asie.

*Minerve l'aborde ensuite : A ses côtés marchent la Terreur et la Crainte, armés de glaives nus, compagnes ordinaires de la déesse des combats. Derrière elle, un joueur de flûte fait entendre l'*Hormus *belliqueux, et mêlant aux sons sourds de son instrument les sons aigus, semblables à ceux de la trompette, il donne aux chants qu'il module un caractère plus mâle et plus animé.*

La fille de Jupiter, l'air agité, le regard menaçant par des mouvements rapides et variés, par une gesticulation très vive, offre à Pâris de lui donner en partage la force et la valeur et de le rendre à jamais illustre par les armes, s'il la préfère aux autres déesses.

Aux acclamations réitérées des spectateurs, Cypris, avec son doux sourire, s'avance au milieu de la scène. Autour d'elle folâtrent une troupe de petits enfants délicats, potelés, que vous prendriez pour de vrais amours descendus du ciel ou sortis du sein des eaux. Ils ont de petites ailes, des flèches, tout le costume du dieu de Cythère et portent des flambeaux devant leur souveraine, comme s'ils la conduisaient au banquet nuptial.

Au milieu d'un chœur de jeunes nymphes encore vierges, on distingue les Heures et les Grâces, toujours riantes, qui forment des danses légères autour de la déesse des Plaisirs, sèment ses pas de fleurs et se jouent avec sa blonde chevelure.

Déjà les flûtes font entendre des chants lydiens dont la douce harmonie inspire l'amour. Vénus approche. Sa

démarche languissante, ses légers mouvements de tête, cet abandon charmant qui règne dans toute sa personne, portent la volupté dans les cœurs. Les gestes gracieux répondent aux molles inflexions des flûtes et quelquefois son unique langage est dans ses yeux.

Tantôt à demi fermés, ils excitent les désirs; tantôt plus vifs, ils ont quelque chose de menaçant. Si le berger lui donne la pomme tant disputée, elle le rendra possesseur de la plus belle des femmes, d'une autre Vénus.

A cette promesse, Pâris n'hésite plus, il donne la pomme à Cythérée que son cœur a jugé la plus belle des trois déesses.

Après ce jugement, Minerve et Junon se retirent. La tristesse et la colère sont dans leurs yeux. L'indignation se peint dans leurs gestes. Vénus, au contraire, exprime sa joie, la satisfaction brille sur son visage, elle forme avec le chœur de ses nymphes une danse légère.

Nous en avons fini avec l'histoire de la saltation antique et de l'art qui en est né, la pantomime, et nous savons ce qu'était ce genre sous les Romains.

Des écoles spéciales appartenant à l'État, d'où sont sortis Cicéron et son ami le célèbre Roscius, existaient à Rome, où l'on apprenait la saltation. On y enseignait les attitudes et les gestes nécessaires au comédien, à l'homme politique et à l'orateur, enfin l'art théâtral scénique.

Ces écoles formaient des saltateurs et des mimes, et nous pouvons maintenant faire le portrait du mime-saltateur ancien.

C'était, en général, un esclave ou un affranchi que ses apti-

tudes ou sa beauté corporelle avait fait distinguer. Il passait deux années, dit Plutarque, à l'école de saltation comme à notre époque au Conservatoire, puis après des examens passés devant les maîtres de l'art, il entrait à l'Académie et de là au Cirque. Pour jouer, il se rasait la tête, s'affublait d'un masque et revêtait l'un des costumes que nous avons décrits suivant le personnage qu'il représentait. Dès lors il était l'homme à la mode, adoré par les patriciennes, adulé par les courtisanes, accompagné par les sénateurs, attendu par les chevaliers ; il devenait rapidement immensément riche, populaire, et personnage avec lequel l'État avait à compter. Sa mimique était des plus remarquables, des plus complètes, et avait le don de passionner les plus grands esprits comme la populace.

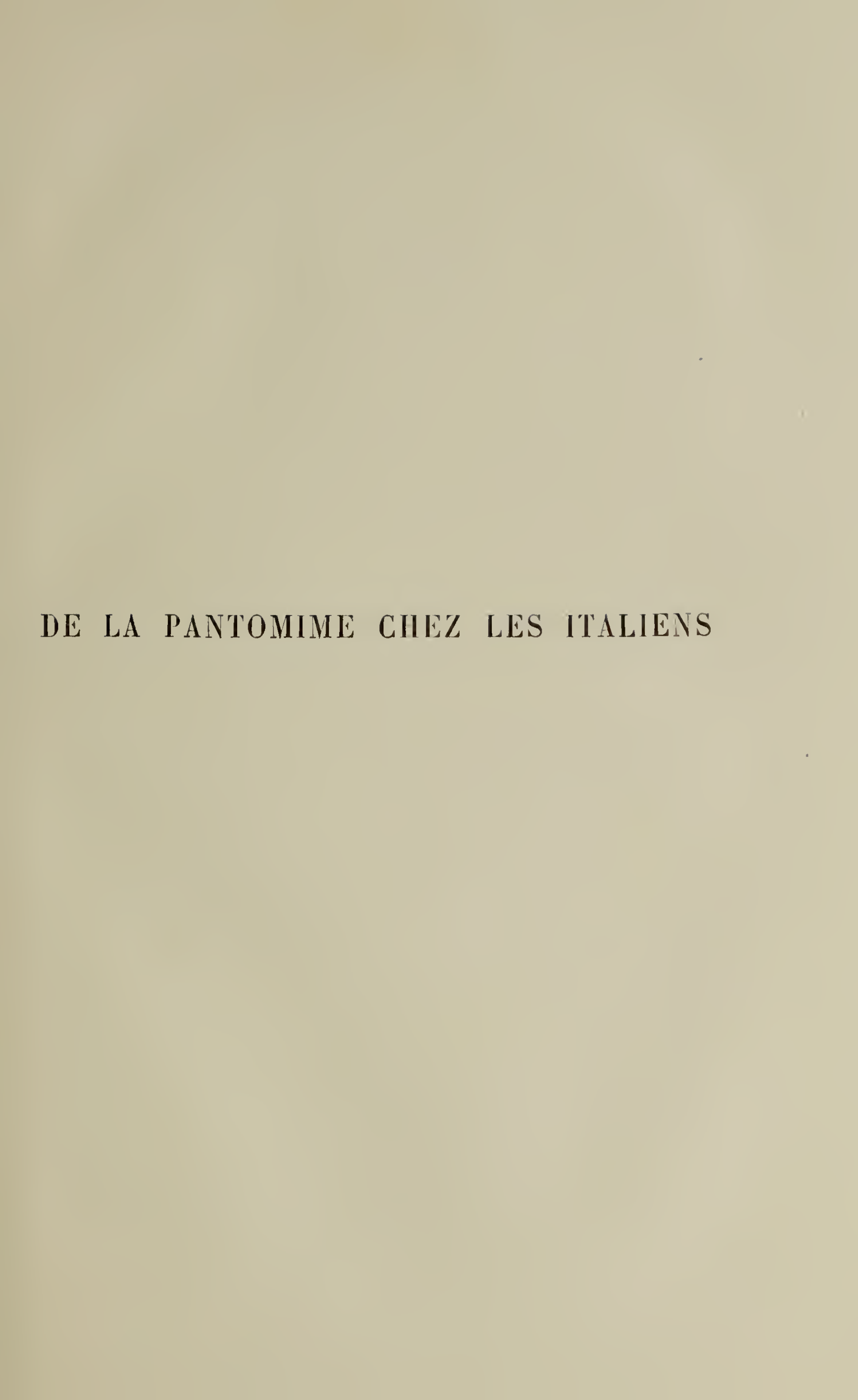
Quant aux mœurs des mimes, il nous suffira de dire que ceux d'entre eux, qui jouaient les rôles de femmes, étaient obligés de subir d'abord l'opération de la castration, et que saint Cyprien s'exprimait ainsi sur leur compte :

« Le mime est un monstre qui n'est ni homme ni femme, dont les manières sont plus lascives que celles d'aucune courtisane, et dont l'art consiste à prononcer avec des gestes. Cependant, continue-t-il, toute la ville se met en mouvement à son sujet pour lui voir représenter les iniquités et les infamies de l'antiquité fabuleuse.

« Dans cette profession, on dégrade les mâles de leur sexe pour les rendre plus propres à faire un métier déshonnête, et le maître, qui a su faire ressembler davantage un homme

à une femme, est celui qui passe pour avoir fait le meilleur disciple. Sa réussite fait sa fortune ».

N'insistons pas. Nous connaissons maintenant l'histoire ancienne de la pantomime, ses artistes, ses traditions scéniques, son répertoire, et il nous faut passer à la période qui a précédé la nôtre.



DE LA PANTOMIME CHEZ LES ITALIENS

Des Latins aux Italiens, la transition est toute naturelle, et c'est chez ces derniers que nous allons suivre maintenant l'histoire du geste et de la pantomime.

La comédie latine ne tomba pas absolument avec l'Empire pas plus que la pantomime. Saint Jérôme, saint Augustin, Tertulien, Lactance, les autres pères de l'Église, firent tout ce qui était en leur pouvoir, cependant, pour détruire un spectacle qui heurtait de front la nouvelle religion, la religion chrétienne. La comédie ancienne était, en effet, comme la saltation et la pantomime noble, comme tout le théâtre ancien, d'ailleurs, un acte de vénération à l'égard des divinités du paganisme, une sorte de sacrifice, de cérémonie; tout le répertoire ne contenait que des pièces sur les dieux, et c'était là, on le conçoit, par conséquent, un usage qu'il fallait abolir pour obliger les esprits à se tourner d'un autre côté vers d'autres divinités.

Les exhortations, les remontrances des pères de l'Église

réussirent en partie. La comédie latine alla toujours en décadence jusqu'au jour où la ruine de Rome et l'invasion des Barbares en arrêtèrent un instant l'essor.

Depuis ces révolutions, jusqu'au règne de Charlemagne, il ne reste aucun document du théâtre ni de la pantomime italienne.

On sait combien de manuscrits précieux ont été perdus avant l'invention de l'imprimerie, il n'est donc pas étonnant que ceux qui auraient pu nous conserver la mémoire de ce qui se passait sur les théâtres latins devenus les théâtres italiens pendant toute cette période, ne soient pas venus jusqu'à nous. Cependant il y a tout lieu de croire que des différentes formes de spectacles connues chez les Romains, celles-là se conservèrent plus longtemps au milieu de la barbarie des siècles après la décadence de l'Empire, qui eurent moins besoin du secours de la littérature. Tels étaient les jeux des mimes et pantomimes, ceux des saltimbanques sur les places publiques, les bacchanales enfin, dont l'Italie a tiré son Carnaval.

Il n'est pas étonnant non plus qu'en conservant les principales règles du théâtre latin, le théâtre italien en ait conservé aussi les acteurs et les costumes.

Nous savons par le témoignage de Cassiodore qui mourut l'an 560 que, dans le VIe siècle après Jésus-Christ, les jeux des mimes et des pantomimes romains existaient et florissaient encore en Italie : *Constituatur a vobis Prasini pantomimus, quatenus sumtum quem pro spectaculo civitatis impedimus electis contulisse videamur*, dit Cassiodore. Saint Thomas, de son côté, vient apporter sa preuve, il en parle en 1224,

comme d'un spectacle qui a existé et auquel on peut, dans certains cas seulement, assister sans péché. Il appelle les mimes *Histriones* par opposition aux comédiens qu'il appelle *Comœdi.* Il y avait donc à cette époque deux sortes de théâtres italiens, comme il y avait eu deux sortes de théâtres latins ; l'un sérieux, fait de tragédie et de comédie ; l'autre badin et lincencieux fait, de pantomimes.

Voici le passage de saint Thomas ; *Comediæ et tragediæ horum meliora poemata et hoec sunt scenicorum tolerabilia ludorum, comediæ silicet et tragediæ. Histrionum, autem, impudicissimi motus, quid aliud nisi libidines docent et instigant. Histrionum impudici gestus in quibus infames feminos imitantur, libidines quas saltando exponunt, docent.*

Saint Thomas est d'accord avec saint Cyprien que nous avons cité. Les deux spectacles existaient donc concurremment ; mais il faut le dire, tous deux obscènes et en complète décadence, favorisée puissamment d'ailleurs par les pères de l'Église, nous le savons. De la réunion de leurs ruines allait sortir le véritable théâtre italien qui florissait au XVe siècle, et dont les premières pièces étaient des sortes d'*atellanes*, de charades ou de saltations jouées et mimées au cannevas en souvenir latin. La première de ces pièces, que l'on connaisse est la *Floriana* qui date de 1523. Pour les œuvres de cette nature, le théâtre italien avait trouvé deux sortes d'interprètes qui jouaient ensemble : les comédiens et les mimes. Parmi ces derniers, l'un descendait directement de la scène romaine, il était le représentant de l'ancienne pantomime, nous avons nommé *Arlequin*.

L'arlequin est, en effet, le représentant direct du saltateur grec et du pantomime romain, et le double type est resté chez lui dans toute sa pureté primitive. L'arlequin est un *saltateur*, il ne danse pas, il ne marche pas non plus, il salte perpétuellement. Sa démarche est faite de pas, non de danse, mais empruntés à la danse, et son geste appartient à la pantomime; c'est le type, répétons-le, du saltateur. La forme du vêtement d'arlequin n'est d'aucune époque et se rapproche de celle des vêtements des anciens mimes, c'est absolument un de leurs costumes revêtu et entouré de la *Palla*, des *Atellanes* ou de la *Stole* des panniculi antiques, dont il a fait son manteau. L'arlequin a la tête rasée comme les mimes, *Sanniones*. Comme eux, il porte un masque énorme, à face de bête et sans yeux. Sa couleur noire rappelle la figure de ceux qui n'avaient pas de masques, et se barbouillaient de noir de fumée, *fuligine faciem obducti*. Son chapeau est le *redimiculum* des femmes (*mulieres mimi*), et afin que rien ne manque au costume, l'arlequin n'a pas de souliers, mais les pieds simplement enveloppés d'un cuir sans talon comme les *mimes excalceati*.

Voulez-vous maintenant la description latine tout entière de l'Arlequin dans Apulée? Voici un passage de cet auteur dont nous connaissons l'autorité en matière de pantomime. Voici ce que dit Apulée : « *Quid enim si choragium thimelicum possiderem? Num ex eo argumentare etiam uti me consuesse tragœdi syrmate, histrionis crocota, mimi cetunculo.* » Dans un seul mot : *mimi cetunculo*, voilà l'habit d'arlequin décrit et désigné. Il y avait un arlequin au

théâtre et dans la pantomime latine. Et plus loin, Apulée ajoute : « *Planipes groece dicitur Nismus, ideo autem latine planipes aut excalceati, quod actores planis pedibus, id est, nudi proscenium introrient.* » La chaussure d'arlequin n'est-elle pas désignée là aussi ?

Le jeu d'arlequin, son costume des pieds à la tête, sont donc ceux des mimes latins anciens et des saltateurs.

Il n'y a pas jusqu'au mot italien de *Zani* ou *sani*, s'appliquant à Arlequin, qui n'indiquent sa provenance des *mimes saniæ*, du mot *sanio*, bouffon. Arlequin, au début du théâtre italien, était donc un sanio, un mime, un bouffon, un artiste de la pantomine, un *histrio* et non un *comoedus*. C'était en effet lui qui, dans les pièces primitives jouées comme les atellanes romaines au canevas, apportait le *lazzi*, c'est-à-dire l'*interruption* qui permettait aux camarades un instant de répit pour trouver la répartie ou le mot. Alors Arlequin attrapait une mouche dont il enlevait drôlement les ailes qu'il avait l'air de manger ensuite ou faisait tout autre jeu de scène mimé. Ce n'est que bien plus tard en effet, avec *Flaminio Scala*, que l'arlequin a pris la scène, occupé le théâtre, et est devenu un des premiers acteurs parlants.

L'arlequin de la pantomime italienne est donc le trait d'union de la pantomime latine et de la comédie italienne, dont plus tard il se séparera de nouveau comme jadis déclamateurs et mimes se séparèrent, les seconds pour suivre une route nouvelle, un art nouveau.

L'arlequin synthétisa d'abord au théâtre italien la pantomime dont il apportait la note et le reflet.

Pourquoi était-il là, objectera-t-on peut-être ? A cela il est

facile de répondre que sa présence est précisément la caractéristique du théâtre primitif italien.

Il paraît qu'à cette époque le comble de la drôlerie était d'écrire les pièces en y intercalant des scènes ou des fragments de scènes de tous les dialectes et langues connus. Les personnages y parlaient latin, osque, les dialectes de Bergame, de Bologne, de Milan, de Naples s'y croisaient, accompagnés d'espagnol et de turc. Tous ces peuples et ses langues apportaient naturellement avec eux leurs interprètes ou acteurs. *Arlequin* provenait des latins et des mimes; *Pantalon* était Vénitien; *Narcissin* et le *Docteur*, de Bologne; *Pedronille*, de Bergame; le *Crocheteur* ou *Fort de la halle*, de la Romagne, l'Auvergne de l'Italie; *Beltrame*, de Milan; *Scaramouche*, de Naples; *Muezzetin*, de Turquie; le *Capitan*, enfin d'Espagne.

Le théâtre italien, on le voit, se composait donc dans les débuts d'une macédoine, d'une mosaïque cosmopolite de langues et d'interprètes, de pièces à tiroir, comme un genre nouveau qui succédant au théâtre antique, se créait et cherchait sa voie, demandant à tous ses voisins les éléments d'une œuvre qui devait plus tard se perfectionner et prendre un cachet national, l'empreinte d'une race pour, plus perfectionné encore, devenir dans la suite, avec Molière, notre Théâtre-Français.

Quoiqu'il en soit, nous allons retrouver dans l'histoire de la Pantomime italienne ce que nous avons vu dans le théâtre latin.

A l'aurore du nouveau théâtre, l'atellane, la farce, la saltation-pantomime en font tous les frais. Des révolutions

viennent d'avoir lieu, laissant un libre cours à la barbarie, à l'invasion ; la langue elle-même est à peine assise au milieu de ces troubles, et il n'y a pas encore place pour l'art noble sérieux. Celui-ci n'apparaît que plus tard. D'abord l'atellane devient comédie et, comme la langue, se débarrasse de ses impuretés et de ses scories. Puis la tragédie naît ou plutôt renaît. Elle a une origine sacrée, c'est l'Église avec ses mystères religieux qui passe au théâtre et devient théâtre. Dès lors l'arlequin, après avoir tenu la scène, s'efface naturellement devant l'acteur tragique, et que devient-il ? La réponse est simple : il retourne tout naturellement aussi à ses origines mimiques et saltatoires.

Comédie sérieuse et pantomime ne peuvent plus vivre ensemble sur le même théâtre, comme jadis la pièce et l'intermède de Rome; elles vont donc se séparer pour suivre toutes les deux le cours de leurs destinées. Les unes, tragédie et comédie, occuperont l'histoire et la littérature, amuseront les grands, seront par conséquent suivies et racontées; quant à l'autre, la pantomime, elle retournera tout d'abord au tréteau, recommencera modestement et avec courage ses étapes foraines de saltation, puis de mimique ou de pantomime, deviendra la récréation populaire, le théâtre de la foule inconnue et, comme celle-ci, restera en grande partie obscure et ignorée jusqu'à ce que, par intervalle, un artiste ou un penseur tout à coup séduit, enamouré, épris, mordu au cœur, fasse tomber sur elle un éclat lumineux et la remette en relief à son plan.

Pendant deux siècles en effet, de 1600 à 1800, les documents font absolument défaut pour reconstituer ce passage

de son histoire. La tradition orale nous transmet, de mimes en mimes, le souvenir d'une école célèbre de mimique de Milan, ainsi que deux noms : Naso et Cellini qui, comme Pylade et Bathyle, auraient fait un moment de la pantomime un art de premier plan. Mais ni composition de pièces, ni personnages ne nous parviennent et ne nous restent, et tout se réduit à des conjectures.

Un fait historique nous apprend cependant à nous Français plus particulièrement, que sinon la pantomime, du moins la mimique, sont profondément enracinées dans la race nouvelle, dans le peuple qui a succédé aux Latins.

Les *Vêpres siciliennes*, cet égorgement en plein jour des nôtres, de longue main préparé, discuté, organisé sans un mot, sans un échange de paroles, non entre des conjurés isolés, mais par un peuple tout entier qui s'y prépare et en délibère par signes et par gestes, éclatent sur un simple geste aussi. C'est la pantomime libératrice des Siciliens qui va se jouer, terrible et sanglante, sur un théâtre cette fois merveilleux et vrai. C'est sur la peau des nôtres qu'on joue la pantomime, et le geste se tourne contre nous.

Un siècle après, le comte de Borch, à la suite d'un voyage en Sicile et dans l'île de Malte, dont il publie sous forme de *lettres* la relation à Paris, parle encore avec admiration du langage mimé des Siciliens.

« *Une autre propriété particulière*, *écrit-il*, *c'est l'usage des gestes et des signes dont on se sert ici communément et dont le langage est si expressif pour les nationaux*, *qu'à une distance considérable*, *au milieu d'une compagnie nombreuse*, *deux personnes sans ouvrir la bouche se comprennent*

mutuellement, se communiquent leurs pensées l'une à l'autre.

« *Ces signes et ces gestes ne sont pas seulement généraux. Une femme en a plusieurs et de différentes espèces, les uns destinés pour son mari, d'autres pour son amant, d'autres enfin pour ses amis. Cette différence d'alphabet produit trois diverses langues pour ainsi dire, dont la même personne se sert avec toute la facilité désirable.*

« *On remarque la même habileté chez les enfants qui, dès l'âge le plus tendre, commencent déjà à composer avec leurs camarades une suite de signes propres à eux seuls. Cela provient du penchant que la nation a pour les gestes.*

« *Un Sicilien ne peut pas dire une parole, même la plus insignifiante, sans l'accompagner tout de suite d'un geste expressif. On croit que ces gestes et ces signes datent encore de Denys l'Ancien, dont la tyrannie, défendant l'usage de la parole à ses sujets, les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour se communiquer leurs pensées et pour se consoler dans leur malheur.*

« *Je ne garantis pas la vérité de cette origine, mais de quelque source que provienne cet usage je ne puis que l'admirer et vous dire que je le regarde comme la plus sublime pantomime que j'aie vue de ma vie.* »

Voilà certainement tout ce que l'on sait sur la pantomime italienne. Aucun auteur en effet ne s'est trouvé, ni Italien ni Français, qui nous ait légué de la pantomime de son époque une histoire.

Pour résumer ce que nous savons de cette période, nous pouvons dire que la tradition latine s'y est continuée sous forme d'atellanes, que théâtre dramatique et panto-

mime se sont séparés, et que la première a pris à la seconde ses personnages, l'arlequin surtout, pour les lui rendre après quelque temps.

Quoiqu'il en soit, rien ne fait supposer que les Italiens, dans la première partie tout au moins de leur histoire, connurent la pantomime telle que nous la comprenons; Latins, ils restèrent latins, cultivèrent l'atellane, la pantomime et la saltation grecque et romaine et s'arrêtèrent là, bien que l'art mimique eut été chez eux poussé, comme nous l'apprend de Borch, à un extrême degré de perfection.



LA PANTOMIME FRANÇAISE

D'une pierre tumulaire de mime romain de l'époque d'Auguste trouvée à Antibes et dont voici l'épitaphe : « *D. M. Pueri septentrionis qui annorum XII, Antipoli in theatro biduo saltavit et placuit* », il ressort que les mimes romains sont venus en Gaule, mais l'histoire est muette sur eux et sur ce qu'ils y sont venus faire, et elle qui suit avec un soin jaloux les origines en France du théâtre ordinaire, elle qui nous montre qu'il est comme le théâtre italien de provenance sacerdotale, elle qui nous raconte du VI[e] au XII[e] siècle les drames hiératiques, les jeux scéniques, les masques joués habituellement dans les couvents de femmes, d'où procéderont les mystères religieux de la première époque, devenus le drame théâtral des suivantes, elle ne dit pas un mot de la pantomime, dont elle ne prononce pas le nom, à laquelle elle ne fait même pas allusion.

Cependant, par intervalles, nous avons de ses nouvelles.

C'est d'abord, en 496, Théodoric, roi des Ostrogoths, qui

félicite Clovis de sa victoire de Tolbiac et lui envoie un mime, lequel joue admirablement de la flûte, pour le complimenter et l'amuser (Cassiodore, livre II, ép. 41); puis en 589, le 3[e] concile de Tolède interdit la saltation; enfin, en 789, un édit de Charlemagne nous surprend qui proscrit les mimes et pantomimes, *tombés dans la plus grossière obscénité.* Dans l'article XLIV du 1[er] capitulaire d'Aix-la-Chapelle, Charlemagne parle des mimes comme de gens notés d'infamie auxquels il refuse le droit de pouvoir accuser et ester en justice; il adopte en cela le 96[e] canon du concile d'Afrique, et par l'article XV du 3[e] capitulaire de la même année, il défend aux évêques, abbés et abbesses, d'avoir chez eux des histrions.

Ces défenses ecclésiastiques se renouvellent d'ailleurs fréquemment à cette époque. En 813, le 9[e] canon du concile de Châlons, le 17[e] de celui de Reims, le 8[e] de celui de Tours, condamnent les mimes et défendent derechef aux évêques, abbés, prêtres, d'assister aux pantomimes.

En 829, Louis le Débonnaire rend les mêmes arrêts que corrobore en 858, Hérard, archevêque de Tours, au synode, qui défend aux prêtres et ecclésiastiques d'assister aux représentations des histrions et mimes, de les introduire chez eux et enfin de jouer eux-mêmes dans ces sortes de spectacles turpides.

De ce qui précède, il est à supposer que l'art grec et romain s'était perdu en France et que l'art italien, ou n'existait pas encore, ou n'était pas arrivé jusqu'en ce pays gaulois.

Il est à supposer aussi qu'un art grossier et bas, mélange

de tableaux vivants obscènes, de grosses et ignobles farces dans lesquelles une langue en formation s'aidait puissamment du geste sinon de la mimique, florissait dans les bas-fonds ou grouillait alors le peuple, et qui, justiciable tout au plus des tribunaux correctionnels de l'époque, ne pouvait en aucune façon être pris en considération par l'histoire.

Et de fait jusqu'en 1700, c'est-à-dire pendant cinq siècles, il n'est plus question de pantomime. L'art ancien si florissant est définitivement oublié ou n'a pas été connu parmi nous.

Nous retrouvons des traces vers l'an 1700.

En 1700, les Italiens nous apportèrent leur théâtre forain et leur pantomime-saltatoire, et il faut croire que ce spectacle devint une sérieuse concurrence aux autres, puisque de 1746 à 1749, la comédie française eut fort à lutter avec lui, et qu'il ne fallut pas moins que l'interdiction royale pour le défendre ou tout au moins le restreindre au théâtre de l'Opéra-Comique, sous le nom de *Nouveau Spectacle-Pantomime*.

Mais est-ce bien de la pantomime que l'on joue alors et qui soulève la colère de messieurs les comédiens?

Évidemment non, ce sont plutôt des ballets, de la danse, dans lesquels la mimique tenait une place infime et qui n'étaient même pas de la saltation. Cela est si vrai qu'il faut en arriver jusqu'en 1800, pour entendre pour la première fois en France depuis des siècles, le mot pantomime prononcé dans son véritable sens ancien.

L'abbé Debos, le premier (*Réflexions critiques sur les arts*), y fait allusion, lorsque Noverre entreprend de la ressusciter définitivement.

Noverre était alors maître de ballet à l'Opéra, et c'est par le ballet qu'il commença toute une réforme en lui enlevant le masque, le panier, et tous les oripeaux et accessoires, dont on s'affublait alors. Mais depuis longtemps, l'idée de la pantomime le hantait, et, arrivé à l'apogée de la situation et du succès, il résolut de la mettre à exécution. Noverre nous raconte toute cette histoire, dans un ouvrage en deux volumes, intitulée : *De la Danse et des Arts imitateurs*, publiée en 1803-1804 et dédié à l'impératrice des Français.

Déjà vingt-huit années auparavant, il s'était mis en rapport avec Voltaire, lui parlant de la pantomime et lui proposant de traduire ainsi la *Henriade*. Voltaire, vieux à cette époque et cassé, lui répond en l'approuvant, en l'encourageant dans sa tentative, et en lui manifestant tout le regret que ses infirmités présentes l'empêchent d'aller l'assister et l'applaudir.

Voltaire amateur de pantomime, qui se serait attendu à cela ?

Les deux lettres fort longues, celles de Noverre à Voltaire et la réponse de ce dernier, sont des plus curieuses et constituent deux documents de haute valeur, pour l'histoire de l'art que nous racontons. Le lecteur les trouvera *in extenso* dans le premier volume des *Arts imitateurs*.

Alors Noverre n'est pas encore maître de ballet à l'Opéra de Paris, il voyage beaucoup, il étudie le monde et cherche la danse et les arts imitateurs partout. Nulle part il ne trouve ce qu'il cherche, ce que les lectures des auteurs anciens lui ont appris, ce qui existait autrefois. Nulle part on ne connaît la pantomime ; nulle part on ne

semble savoir qu'un art eut existé chez les Grecs et chez les Romains; mais il ne se décourage pas pour cela, il étudie ce que faisaient les anciens. Tout est à faire, tout est à créer, tout est à reprendre. « Les pièces, dit-il, dans lesquelles jouaient Bathyle et Pylade, étaient généralement connues. Elles servaient au spectateur pour ainsi dire de programme, qui, les ayant gravés dans la mémoire, suivaient l'acteur sans peine et le devinaient même avant qu'il s'exprimât.

« N'aurons-nous pas les mêmes avantages, ajoute-t-il, lorsque nous mettrons en pantomimes les drames les plus estimés de notre théâtre ; serions-nous moins bien organisés que les danseurs de Rome, et ce qui s'est fait au temps d'Auguste, ne peut-il se répéter de notre temps ? »

En définitive, on le voit, Noverre nous apporte une preuve de plus à l'appui de ce que nous avançons, à savoir que la pantomime n'existait pas ou n'a encore existé en France que de nom, et sous les espèces de l'obscénité d'abord, puis du ballet. De qui se réclame, en effet, Noverre? Des Romains, de Pylade et Bathyle, et il paraîtrait vraiment extraordinaire que, si la pantomime eût existé quelque part avant ou à cette époque, cet homme, qui avait été en Suède, en Norvège, en Allemagne, en Russie, en Italie, n'y eut pas fait quelque part allusion.

Enfin, Noverre devient le roi de la danse. En 1800, il est le maître, il met Napoléon et l'impératrice dans ses confidences et même, paraîtrait-il, ainsi qu'il semble vouloir le laisser entendre, *dans son jeu*, dans les deux sens.

Voltaire et Napoléon, la pantomime devait tout englober !

Cette tentative de résurrection de la pantomime ancienne ne fut pas, paraît-il, absolument du goût des contemporains, bien que tout d'abord cela eut paru s'annoncer assez bien. Laissons la parole à ce sujet à l'abbé Dubos :

« Une princesse de beaucoup d'esprit naturel, dit-il, de beaucoup de lumières acquises et qui a un grand goût pour les spectacles, voulut voir un essai de l'art des pantomimes anciens, qui put lui donner une idée de leurs représentations plus certaines que celle qu'elle avait conçue en lisant les auteurs. *Faute d'acteurs instruits* dans l'art dont nous parlons, elle choisit un danseur et une danseuse qui, véritablement, étaient l'un et l'autre d'un génie supérieur *et pour tout dire capables d'inventer*.

« On leur fit donc représenter en gesticulant, sur le théâtre de Sceaux, la scène du IVe acte des *Horaces*, de Corneille, dans laquelle, le jeune Horace tue sa sœur Camille, et ils l'exécutèrent au son de plusieurs instruments, qui jouaient un chant composé sur les paroles de cette scène, qu'un habile musicien avait mis en musique, comme si on eut dû les chanter. Nos deux *pantomimes novices* s'animèrent si bien réciproquement, par leurs gestes et leurs démarches *où il n'y avait pas de pas de danse*, qu'ils en vinrent jusqu'à verser des larmes. On ne me demandera pas s'ils touchèrent les spectateurs ».

De point en point, on le voit, dans cette première tentative, Noverre a suivi l'idée qu'il a exposé : Choisir une pièce bien connue pour que les gestes pussent être parfaitement compris.

Il faut croire que ce premier succès, qui, pour lire entre

les lignes de Dubos, paraît avoir été surtout un succès d'estime, dû à ce que cela se passait à la cour, devant un public tout privé et select, encouragea Noverre, et, qu'à son tour, le grand public voulut goûter la pantomime, et l'abbé va nous donner une seconde relation, un vrai document mimique, alors de la pièce et du résultat obtenu.

« Je ne sais, dit-il, si vous avez jamais assisté au *Ballet des Horaces*, de M. Noverre, dont on nous donna l'autre jour une esquisse fort maladroitement exécutée. Quel *galimathias* ne rassembla-t-on pas pour expliquer le passage où Camille maudit son frère, sa patrie et tous les citoyens romains ?

« Rien ne peut être plus pitoyable que la façon dont on rendit ces deux vers :

« Quand elle (Rome) sur soi renverse ses murailles
« Et de ses propres mains déchire ses entrailles...

« Mais l'ignorance et le mauvais goût, se montrèrent surtout dans la peinture d'une pensée que l'auteur de ce ballet ne dut probablement qu'à son génie et dont le sens était sans doute :

« Puisse la terre engloutir Rome. »

« Cette idée est, non seulement, noble et grande par elle-même, mais, en même temps, terrible pour l'imagination : on croit voir un gouffre immense et profond s'ouvrir, pour ensevelir dans ses entrailles tout un peuple vivant. Mais combien cette image parut basse et ridicule dans la peinture de la pantomime, et combien l'exécution en fut dégoûtante.

« D'abord la danseuse montra le fond de la scène (apparemment pour indiquer la place où il fallait supposer Rome), ensuite elle agita, avec vivacité, sa main, dirigée vers la terre ; après quoi, elle ouvrit subitement, non pas la gueule d'un monstre, mais sa petite bouche, et y porta, à plusieurs reprises, son poing fermé, comme si elle eut voulu l'avaler avec la plus grande avidité.

« La plupart des spectateurs éclatèrent de rire, tandis que la plupart se trouvèrent embarrassés d'expliquer le sens de ce jeu, car celui que je viens de donner est absolument conjectural et il est possible d'en fournir quantité d'autres. »

Arrêtons là les citations malgré le ridicule qui, en France, tue, malgré les sarcasmes (on alla jusqu'à lui demander de mettre en pantomime les *Maximes* de La Rochefoucauld), Noverre ne se découragea pas et le directeur de l'Opéra d'alors, non plus, paraît-il, puisqu'on y monta tour à tour : *Ariane et Bacchus*, l'*Amour à Cythère*, le *Mariage de Figaro*, ballets-pantomimes, la *Mort d'Agamemnon*, pantotomime à grand spectacle, avec accessoires, figuration et décors, et qu'un élève de Noverre, Aumer, transporta la pantomime en ville, au *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*, où il joua : le *Déserteur*, la *Fille mal gardée*, le *Page inconnu*, *Jenny*, et les *Deux créoles*, avec un certain succès.

Aumer est donc le précurseur direct de Deburau, et ceci se passait en 1803-1804, date de l'époque de l'apparition du volume de Noverre.

Pendant ce temps, Dauberval, M[lle] Allard, Vestris le Père, d'autres élèves encore de Noverre, MM. Gardel et Gallet, M[lle] Chevigny, promènent à travers l'Europe la nouvelle

école, le nouveau spectacle avec des pièces intitulées : *Armide*, *Jason*, *Médée*, *Proserpine*, *Pluton*, tout le répertoire des ballets et des pantomimes de l'Opéra français d'alors. Nous les trouvons à Vienne, puis à Varsovie, à Milan, enfin, à la cour du grand-duc de Wurtemberg, la plus artistique de l'époque, et partout ils attirent la foule.

Ce sont là des documents précis et indiscutables de l'histoire du geste au théâtre moderne et de la pantomime. Ils nous montrent qu'en France, il y a quatre-vingts ans à peine, on essayait de ressusciter une chose dont, depuis les romains, la tradition n'existait plus et que des hommes, qui avaient fait le tour du monde d'alors, n'avaient vu nulle part.

Mais encore une fois, manquant de souffle ou d'homme, la pantomime allait retomber dans l'oubli, si Deburau n'était apparu. Comme nous allons le voir, ce grand artiste met en scène, joue et résume l'œuvre grecque et romaine, condense en quelques années l'œuvre des siècles, et crée vraiment la pantomime moderne, en y ajoutant un type, le Pierrot, autour duquel tout va graviter désormais.

La pantomime avec Deburau venait de trouver son créateur; avec le Pierrot, son guide, son interprète, son acteur.

C'est, en effet, Deburau qui, de toutes pièces, a créé Pierrot. Pierrot n'existait pas avant lui, et ajoutons que personne n'en avait même soupçonné l'existence.

Prouvons-le.

Ah ! nous savons bien que nous touchons ici un sujet délicat et que nous allons détruire toute une légende, et toute

une poésie écrite par des gens qui ont nom : Jules Janin, Théophile Gautier, Barbey d'Aurevilly, de Banville, etc., etc. Mais qu'importe. S'ils se sont trompés, s'ils n'ont rien compris à l'œuvre, ni à l'homme, s'ils ont méconnu la pantomime, il ne faut pas avoir peur de le leur dire bien en face et à la face de ceux qui ont hérité leur erreur.

A combien d'hérésies de plume n'a pas, en effet, donné lieu la pantomime et surtout Pierrot ! Il est si facile, en effet, au premier venu, d'enfiler des phrases sur cet ami, de montrer cette face blanche si suggestive, selon l'expression fin de siècle, qui remplace tout ; de montrer, dis-je, cette figure blanche existant de tout temps, de s'imaginer un personnage dans son cerveau en ébullition d'adjectifs, de le faire gourmand, voleur, faussaire, stupide, etc., etc..., puis de dire : voilà Pierrot !

La comparaison avec la lune, avec un fil, les épithètes de funambulesque, de blême et tout le cortège obligé de la poésie, tout cela est à la portée du premier venu, et il est, en effet, bien commode, quand on ne sait pas l'histoire, de la faire et de l'habiller, ainsi qu'avec des vers enroulés on orne un mirliton.

Mais ce n'est pas là de l'histoire, et, en tout cas, cela ne la remplace pas.

Il en est de ceux qui ont écrit sur le Pierrot et la Pantomime, comme de ceux qui l'ont joué. La plupart ont péché par ignorance ; ils ont écrit un Pierrot qu'ils ont inventé et ont joué un Pierrot qu'ils n'ont pas vu.

Pareils aux amateurs ou aux élèves qui s'essaient maladroitement sur l'instrument qui les captive et se complaisent

ensuite d'y avoir trouvé une note, nombreux sont ceux qui ont voulu s'essayer sur ce merveilleux instrument si attachant, si évocateur, qu'on appelle Pierrot.

Combien peu cependant y ont réussi, parce que tous ont procédé du même défaut. Ils ont voulu inventer ; Pierrot ne s'invente pas ; pour le décrire, il faut l'avoir vu ; pour l'expliquer, il faut l'avoir joué ; pour le comprendre, il faut l'avoir vécu mimé.

N'en déplaise aux poètes et aux prosateurs, voire aux dessinateurs, dont il a hanté ou hante la cervelle, Pierrot n'a pas existé de tout temps ; il ne sort ni de l'éther, ni de la lune ; ce n'est pas un personnage de la ballade, gourmand ou sobre, honnête ou voleur, lâche ou courageux, paresseux ou travailleur, ce n'est pas un mythe, auquel la première ballade, venue sonore ou creuse, peut s'adapter, Pierrot *n'est pas un personnage, pas même un acteur*, il est surtout *et avant tout un rôle, rien qu'un rôle*, qui les comprend tous.

Le rôle de Pierrot s'est créé lentement, laborieusement, au prix d'efforts ; il est aujourd'hui fait, complet, traditionnel, on ne lui retranchera et on ne lui ajoutera rien.

Il n'y a pas de Pierrot ancien ni de Pierrot moderne ; il y a un Pierrot chez lequel rien n'est poétique, banal ou hasardé ; un Pierrot qui a la figure blanche, non pour s'idéaliser et avoir l'air d'un hurluberlu échappé de quelque lune, mais simplement parce que le hasard, d'abord, puis l'expérience, ont montré à une série d'acteurs, à l'un d'eux surtout qui l'a fixé, que, sous le blanc, les jeux de physionomie ressortent merveilleusement, et auquel de longs

tâtonnements et essais ont donné, enfin, une *formule* et une *manière* dans l'application. Il n'y a pas de doute que, si le noir eût donné les mêmes résultats, présenté les mêmes avantages, le grime du Pierrot n'eût été noir; quant à son costume, il est ainsi fait pour être souple et large, afin d'y gymnastiquer à l'aise et surtout d'y *pouvoir suer impunément.*

C'est ce Pierrot, *rôle* interprété par un *mime*, dont les peintres et littérateurs se sont emparés, qu'ils ont fait leur. Ils l'ont affublé d'oripeaux : chapeau pointu et collerette; ils l'ont anémié, rendu grotesque, carnavalesque, mignon et stupide; ils l'ont contrefait et démarqué.

Du rôle, ils ont fait une marionnette; un homme, ils ont dénaturé, vilipendé, avili, l'originale création.

Et ce sont leurs textes adultérés qui, maintenant, font l'histoire. Pour les uns, Pierrot vient du pedrunculo de la pièce italienne ; pour d'autres, il est une création révolutionnaire qui, de tout temps et de la plus haute antiquité, a servi à mimer et à exprimer tout haut par gestes, ce que le peuple ne pouvait dire par paroles, même bas; pour d'autres enfin, c'est un symbole qui tombe bonnement de la lune.

Et chose curieuse, un beau jour ces poètes, ces littérateurs, ces peintres, ont tenu, en chair et en os, ce Pierrot de la légende entre leurs mains ; ils l'ont touché, ont pu lui parler, l'ont vu placer son grime; belle occasion cependant qui s'offrait aux Janin, Théophile Gautier, Champfleury et tant d'autres, de descendre un peu de l'éther et de lui demander à brûle-pourpoint : Mais qui es-tu donc et d'où viens-tu ?

Il eût probablement répondu cet homme, qui venait leur apporter la chose. Pourquoi ne l'ont-ils pas fait? et l'autre, malin, s'est bien gardé de soulever le lièvre, et il a eu peut-être raison. Il a mieux aimé la légende que l'histoire; roturier, fils de ses œuvres, il a voulu s'anoblir et se créer des aïeux.

Il paraît vraiment prodigieux, quand on y réfléchit, que cette figure, ce rôle, ce personnage, ce grime, unique, pour ainsi dire, au théâtre, cette création si originale, si curieuse, si attachante, lorsqu'on l'a une fois vu, le Pierrot n'ait pas d'histoire. Ni en Grèce, ni à Rome, ni en Italie, ni en France, ni nulle part enfin, parmi les morceaux de littérature ou d'histoire, dans les passages écrits où, par hasard, il est question de Pantomime, jamais on ne parle de Pierrot. Jamais nulle part, de près ou de loin, au théâtre, il n'est fait allusion à un homme blanc. Arlequin a presqu'une histoire; Polichinelle aussi, Cassandre et Colombine, le commissaire, le diable même, se réclament d'une patrie, ont un tailleur, un coiffeur; chaque marionnette, enfin, a son acte de naissance, seul Pierrot n'en a pas.

A un moment donné, le grand Opéra tente de ressusciter la Pantomime; la cour s'y intéresse, Voltaire, l'empereur, le public aussi. Tous les personnages paraissent, sont discutés, mis en scène, de Pierrot seulement il n'est pas question. Ni Noverre, ni Debos, ni l'Aulnaye, ni Ziegler, ni Engel, ni Ferrarius, ni Brumoy, ni Magnin, ni Voltaire même, tous ceux qui, en français, allemand ou latin, ou grec, ou italien, ont écrit du théâtre, côtoyé la Pantomime, aucun d'eux n'en parle et n'y fait allusion; on a beau chercher quelque part le *cetonculo*, d'Apulée, qui caractérise le vêtement et

permet de faire un état civil à Arlequin ; pour Pierrot on ne trouve rien et dame, quand on est mordu au cœur, cela enrage, on ne veut pas revenir bredouille de cette chasse, et l'on invente. Cela est plus facile et moins laborieux : on prend la proie pour l'ombre, et l'on va chercher bien loin ce que l'on a sous la main.

Évidemment, Pierrot n'a pas d'histoire, parce qu'il n'existait pas dans l'histoire, parce qu'il a surgi tout à coup, hier, et non pas même avant-hier.

Si Jules Janin, Champfleury et les autres, eussent compris Deburau, comme ils le prétendaient, au lieu de se laisser égarer dans la lune, ils l'eussent interrogé ; peut-être bien alors aurait-il dit quel était son père et de qui il tenait la tradition. Pourquoi ne l'ont-ils pas fait ? Tout bonnement parce qu'ils n'y ont rien compris, et l'autre les a laissé patauger, parce que cela faisait son affaire.

En cela il a eu tort, car c'est une admirable création que celle de Pierrot, un type à nul autre pareil, et il est surprenant que le père ait tout fait pour égarer sur l'histoire de son œuvre, des gens superficiels qui ne demandaient rien, qui ont tourné autour du pot, bourdonné autour comme des mouches, sans chercher à voir ce qu'il y avait dedans.

Ainsi donc, jamais personne n'a demandé à Deburau d'où il tenait son art. Qui donc aussi a demandé au fils des renseignements historiques et techniques sur l'histoire du père, du Pierrot ; qui donc en a parlé à Rouffe ?

De cet homme blanc qui passionne tout, personne ne s'inquiète ; il est là parce qu'il est là. On avouera que cela est tout au moins curieux.

L'*Histoire de Deburau*, par Jules Janin, est un modèle de ce genre d'oubli, de cette ignorance absolue de quelque chose que l'on s'imagine cependant connaître absolument.

Dans ce volume, Jules Janin raconte tout sur Deburau et sur le théâtre à quatre sous; les plus minutieux détails de la vie du grand artiste sont passés en revue: sa famille, son cheval, ses chiens, son héritage, ses puces, c'est un véritable ouvrage de passé, de présent et d'avenir de quelqu'un tel qu'en écrirait une somnambule en un mot. Une description extraordinaire et nominative des accessoires du théâtre des funambules, qui ne tient pas moins de quatre pages, y succède à un chapitre, lequel nous montre la loge de Gaspard tellement humide, que l'on y pouvait récolter des champignons, ce qui a donné, paraît-il, lieu à un procès des plus curieux.

Jules Janin nous reproduit ensuite la copie très exacte de l'engagement de Gaspard avec son directeur, le sieur Bertrand, où il est appris qu'il gagnait 35 francs par mois, puis il est parlé de Mme Saqui, de Frédérick Lemaître, du théâtre de l'époque, etc., etc.

A mesure que l'on feuillette le livre, on reste de plus en plus surpris; toujours on s'attend à voir analyser l'œuvre de l'homme, parler du Pierrot, raconter son grime, dépeindre cette figure si originale, si typique, voir l'auteur se demander ce que cela peut bien être, interroger son modèle, son acteur favori, son ami, celui dans la loge duquel il passe des soirées. On s'attend à un historique de l'art de Deburau, à des aperçus tout au moins sur sa période actuelle, à une exposition ou à des discussions sur la façon de jouer, de

mimer, etc., etc., et jamais rien ne vient. Tout le volume est à côté.

Si pourtant, une fois, l'auteur fait une découverte. Aussi loin que son érudition historique s'étend et à travers ses nombreuses recherches, il déclare que la pantomime est une chose sautante, et que Deburau en est l'inventeur. Il nous raconte la première pantomime sautante. C'est lui, dit-il, qui la découvre et fixe ce point d'histoire où tout se passe en trois sauts et quatre cabrioles, et dans laquelle Deburau entre en scène en sautant sur les deux mains. Puis, de-ci, de-là, on trouve quelques mots techniques adroitement placés: *saut de poltron*, *saut de carpe*, *saut de sourd*, pour montrer que l'on est du métier et que l'on a compris. Compris, quoi? le pitre, le clown; mais le mime, le Pierrot, la Pantomime, oh que non!

A propos du grime de Pierrot aussi, Janin ne va pas manquer de nous donner sa mesure; il nous raconte à ce sujet un petit boniment, une histoire à côté, où, à propos d'une charbonnière ou chez une charbonnière, Deburau salit un jour son visage et arriva au théâtre en retard avec *sa farine* toute mâchurée. Voit-on la vraisemblance de l'histoire? Deburau se promenant maquillé par la ville et devenant, ainsi travesti, le héros de nouvelles, de petits drames intimes? Et à qui fera-t-on croire que Deburau se *grimait avec de la farine?* alors que le grime du Pierrot et son application sont tout un monde, toute une création spéciale, d'un *placer* spécial aussi et auquel rien ne correspond au théâtre. Pour l'édification du lecteur, nous montrerons à la fin de ce chapitre, en le décrivant, comment un Pierrot doit se grimer.

Voilà tout ce que Janin a retenu ou compris de la pantomime, voilà tout ce qu'il nous dit de l'art et de l'artiste, il nous montre des champignons, des puces et Mme Saqui! Et dire que c'est là-dessus que la postérité vivra et jugera! Non, personne de ses contemporains, à plus forte raison de ceux de notre époque, n'a compris et ne comprend. Deburau revit sur des légendes, sur des phrases, sur des mots.

Nous essaierons, nous, d'écrire un jour cette histoire, d'analyser l'art et l'artiste. Avec ce que Gaspard Deburau a écrit et joué, avec ce que son fils Charles a manqué, avec ce que Rouffe a fait et complété, nous prouverons que Pierrot est la création de Debnrau, et nous montrerons ce qu'est la pantomime. Mais il faut tout un volume pour cela, et nous devons, aujourd'hui, nous contenter d'exposer cette histoire à grands traits.

Nous savons tout d'abord que, dans l'histoire du théâtre, nulle part nous ne trouvons d'acteur blanc. Dans celle des fards, des maquillages, ni des grimes non plus, il n'est fait allusion à la face de l'homme maquillé exclusivement de blanc. Partout cependant, dans les fêtes romaines, grecques, italiennes, anciennes ou modernes, nous trouvons les acteurs barbouillés de lie de vin, de suie, noirs, jaunes, verts ou rouges, jamais blancs; le masque exclusivement blanc n'existe pas non plus. Partout où nous trouvons des descriptions minutieuses de maquillage de couleur, il n'est question de l'uniforme blanc.

Après le diable blanc de la pantomime védahique, une seule fois pourtant, et dans des mémoires et rapports diplo-

matiques, il est question d'un homme blanc, en Perse. Dans le *Journal de sa mission en Perse*, publié de 1807 à 1811 par M. Shéridan, ce diplomate raconte qu'à un grand dîner donné à Shiraz, la capitale, en son honneur, on vit paraître, suivant l'usage, diverses sortes de danseurs et de musiciens. Un des jongleurs, qui avait fait avec sa bouche une sorte de jet d'eau assez ridicule, revint un peu après dans la salle le visage blanchi représentant le diable, en conformité avec les croyances religieuses persannes.

Voilà, dans de longues et patientes recherches, tout ce que nous avons trouvé sur l'homme blanc. Il faut avouer que cela n'est pas suffisant pour établir une généalogie.

L'homme blanc n'a donc pas existé, pas davantage d'ailleurs le Pierrot ou le Pedrunculo de certains, venant de la comédie italienne.

Voici, en effet, la liste des acteurs de cette comédie dont on possède les biographies :

Biancolelli, Beck, Elle, Lolli, Lorraine, Soyecourt, Beaujon, Dehesse, Watelet, Allemand, Doria (Charles), Mai, Richardière, Mathard, Médicis, Nemours, Neufville, Orléans, Vendôme, Vinciguerra, Ricoboni, Armagnac, Villeroy, Grandon, Carlin, Costantini, Gherardi, Harlequin, Pantalon, Vizentini, Fiorelli, Tortoni, Ver Meulen, Clèves, Durer, Essarts, Estrées, Faret, Grimard, Harcourt, Giaratoni. Ainsi qu'il est facile de s'en assurer en lisant leur vie théâtrale, la plupart ont joué les rôles connus et traditionnels : Arlequin, Scaramouche, etc., etc.; d'aucuns mêmes ont joué des rôles aujourd'hui inconnus ou oubliés, tels que celui des *Pascariels*, mais aucun d'eux n'a jamais joué

Pedrunculo ou *Pierrot*. Et ils ne l'ont pas joué, parce que le *rôle* n'existait pas, peut-être le personnage ? Mais entre *personnage* et *rôle*, il y a loin. L'homme blanc, le Pierrot n'a donc pas existé.

Mais ce qui a existé, nous le savons, c'est la pantomime, tombée, dégénérée, intimement liée dans sa chute avec la danse, avec la funambulie, avec les tréteaux. Cet ensemble a traversé l'histoire s'entr'aidant, se complétant, permettant toutes les combinaisons, toutes les variétés de spectacles, passant du tréteau de la foire au théâtre de l'Opéra-Comique et à la Porte-Saint-Martin. Et les mêmes personnages en font les frais, tous apportés d'Italie. Arlequin, Cassandre, Colombine dansent sur la corde, jouent la pantomime, chantent le grand opéra, l'opéra-comique, disent la comédie ou le drame, suivant les acteurs qui s'affublent du costume, suivant les caprices des foules, tantôt poursuivis par les gendarmes, tantôt avec la permission des autorités. Et ce théâtre populaire est universel ; on le trouve partout. C'est là où Noverre n'a pas vu qu'il fallait chercher la pantomime ; c'est là où Deburau l'a ressuscitée.

Qu'il vint de Bohême ou d'Italie, l'endroit importe peu, il était à la tête d'une troupe de funambules, d'acrobates, de danseurs, d'acteurs et de chanteurs, et c'est dans ce milieu que, illettré et ignorant du théâtre, il conçut la pantomime et créa cette chose immortelle, l'homme blanc, comme un rôle, comme un type au même titre que Frédérick Lemaître créait *Robert-Macaire*, Renard, *Chabannais*, des *Chevaliers du Pince-nez ;* Monnier, *Joseph Prud'homme*, etc.

Au fond de presque toutes les origines, il y a deux

éléments, l'un traditionnel, l'autre spontané nouveau.

Gaspard Deburau a suivi cette loi, il a composé sa nouvelle création, la pantomime, avec l'élément traditionnel, l'Arlequin, la Colombine, le Cassandre, qu'il s'est contenté de prendre tels qu'ils étaient, venant d'où ils venaient, et y a ajouté l'élément spontané, nouveau, le Pierrot, qui est son œuvre, sa création incomplète encore mais géniale, et qui fait de lui au théâtre un homme hors de pair.

Voilà ce que Deburau eut dit aux gens de son époque si ceux-ci eussent eu l'idée de l'interroger ; au lieu de cela, il a mieux aimé laisser créer une légende, parce qu'elle lui profitait. Peut-être aussi, tout bonnement, n'a-t-il pas pensé à dire ce que personne ne le sollicitait de raconter?

Mais ce que Gaspard a oublié de nous dire, il va mieux faire, il va nous le jouer et nous l'écrire. Les pantomimes qu'il a joué montrent qu'elles sont de lui, de leur époque et que le nouveau rôle qu'il y introduit, le Pierrot, est de lui, bien à lui. Que c'est à lui, en un mot, qu'appartient l'homme blanc.

Sans parler du *Bœuf enragé* qui fit courir tout Paris en 1816, à l'ouverture des Funambules, eut 400 représentations de suite, et dont on ne sait plus rien, dans les premières pièces de Deburau et de son époque, celles qui n'ont pas été écrites, mais que la tradition nous a conservées : *Arlequin statue*, *Arlequin au tombeau*, *Arlequin dogue*, *Arlequin poltron*, il n'est pas encore question de Pierrot. Ce sont des pantomimes au sens ancien du mot, où la funambulie joue un grand rôle: c'est la pantomime anglaise, moins le macabre, l'aigu de

l'effet. Puis Pierrot se dessine timidement ; dans les œuvres suivantes il se mêle aux personnages, quelque temps, confondu et insignifiant avec eux. Arlequin tient encore la pantomime, il en est le protagoniste. Ainsi sont les pantomimes intitulées : *Le Siège du château*, *les Brigands*, *le Combat des Quarante*, *le Père barbare*, dans lesquelles Pierrot joue un rôle effacé, secondaire, *n'est pas encore grimé*, fait office de simple pître, de bas comique ordinaire. Dans ces pièces le jeu de scène, la mise en scène, se traduisant par des combats, des batailles, des poursuites de voleurs, tiennent la corde. C'est alors le succès de la pièce, pas encore de l'acteur, Arlequin n'est cependant déjà plus au premier plan. Puis tout à coup Pierrot apparaît. Deburau a saisi l'idée : la période de tâtonnements d'inventions est terminée. De la chose nouvelle, il supprime tout ce qui est inutile, tous les personnages secondaires, encombrants, il ne gardera avec lui qu'Arlequin, Colombine et Cassandre, qui deviendront ses satellites, *danseront* autour de lui, lui serviront à préparer et à faire valoir ses effets.

Deburau vient de créer la pantomime blanche, dite pantomime classique, dont Pierrot est le protagoniste, le héros. Nous trouvons dès lors ce type dans une longue suite d'œuvres aujourd'hui jouées encore quelquefois et dont le modèle est *Pierrot coiffeur*. Pendant cette période, il ne joue que des Pierrots blancs ; les pièces de ce répertoire sont de grosses farces de tréteaux, qui finissent par l'inévitable *danse de caractère* et le feu de Bengale de tradition. Mais là, l'œuvre essentielle, la création de Deburau s'arrête ;

il y a là un niveau que le maître ne dépassera pas, parce que s'il a l'idée, s'il a le rôle, il n'a pas la langue; il est Pierrot, mais non mime; il ne peut donc jouer que des Pierrots.

C'est là en effet ce qui ressort de la lecture de son œuvre. Le Pierrot apparaît d'abord comme pître, puis s'y fixe comme Pierrot; Deburau le grime, il l'habille, il crée les traditions du rôle et reste Pierrot. Sa pantomime se compose de danses, d'effets scéniques, plus ou moins reliés les uns aux autres, joués pour faire rire ou faire pleurer; l'effet scénique et sa production, telle est la préoccupation constante de l'artiste, et s'il pousse l'étude de la physionomie assez loin, c'est que son miroir lui a appris tout le parti qu'il peut tirer de sa face blanche, et combien rire, pleurs, grimace tout y apparaît et s'y reflète admirablement. Deburau grimace, exprime, saute, bondit, se désosse, mais il ne parle pas; au *Pierrot* resté pître, il n'a pas su ou *n'a pas voulu* joindre le *mime*; de lui aussi le Pierrot seul a survécu. Un pas de plus cependant et il sortait de la saltation, de la funambulie et de la danse, et créait l'œuvre complète, telle que le génie de Rouffe l'a créée après lui. Telle est, exposée dans ses grandes lignes, l'œuvre de Deburau.

Malheureusement Gaspard meurt jeune et avec lui la pantomime, car de ses successeurs il vaut mieux ne pas parler, et pendant un long temps l'œuvre du maître se traîne aux mains de pîtres qui l'avilissent encore une fois.

Enfin Louis Rouffe paraît, illettré comme Deburau, mais plus fin, plus intelligent, mieux secondé, il faut le dire aussi. Celui-là va reprendre l'œuvre tout entière et dans trente-

trois années de vie vivre, mettre en scène, reconstituer saltation, atellane et art mimique, toute l'histoire du geste, et établir définitivement la pantomime, la fixer en lui donnant comme base l'art de mimer.

Les pitres forains pullulaient un peu partout à cette époque, tous mécanisant, adultérant l'œuvre de Deburau ; partout alors, comme depuis la mort du maître, maintenant d'ailleurs, on jouait la pantomime ; tous les élèves, les figurants de Deburau, les Italiens de son ancienne troupe s'étaient établis chefs de troupe Pierrots et contribuaient à maintenir dans l'œuvre les traditions foraines, l'obscénité, dont Deburau lui-même avait presque eu grand'peine à se tenir éloigné.

C'est dans ce joli milieu que débuta Louis Rouffe, et il en serait certainement sorti, envoyant au diable le blanc et la pantomime dont il avait d'ailleurs horreur (il rêvait d'être peintre ou de naviguer !), lorsqu'un événement insignifiant en apparence l'y fixa.

Il fut engagé à l'Alcazar de Marseille, sorte de café-concert qui, parmi les gens du peuple, avait la vogue et donnait deux représentations par soir.

Pour la première fois, Louis Rouffe sortait de la troupe foraine, instable, nomade, pour entrer sur une scène, toucher des appointements, devenir en un mot un artiste.

La tranquillité de la situation décida la vocation. Par une comparaison très juste, nous disait-il souvent, Deburau a dû ressentir la même impression que moi le jour où, quittant sa troupe nomade, il est entré aux Funambules, chez Bertrand ; je suis convaincu que ce passage de la misère

errante à une situation sûre et fixe, a fait du sauteur de corde, de l'acrobate, le Pierrot historique.

Sans les Funambules, la pantomime moderne ne serait pas née.

Dès son entrée à l'Alcazar, Louis Rouffe abandonna ses rêves de peinture et de marine, et s'adonna tout entier à l'art nouveau. Tout de suite aussi il comprit par où avait péché Deburau et, reprenant son œuvre, il résolut d'éviter ses défauts. Il eut d'abord cette intuition que l'art quel qu'il soit est une chose contingente, que le beau absolu n'existe pas mais est relatif, affaire d'affinement et d'éducation de la part de ceux qui le voient et le conçoivent, et qu'il lui fallait faire d'abord l'éducation des spectateurs, leur apprendre à comprendre le beau en les y conduisant par degrés.

Il ne savait assurément alors pas un mot d'histoire, sachant à peine lire et pas écrire ; ce qu'il a appris depuis, et tout le passé indien, grec et romain n'existait pas pour lui : son horizon se bornait à Deburau et à son répertoire, et cependant, comme Deburau, d'instinct il refit l'histoire. Saltateur d'abord, pantomime ensuite, Pierrot et mime enfin.

Je le vois encore, en effet, dans ses premières pièces ne mimant pas encore, mais saltant, suivant la tradition, cherchant surtout l'effet de scène à faire rire, puis reposant le spectateur par un intermède de ballet. Alors, il jouait exclusivement les Pierrots blancs, les coups de pieds, les soufflets, les culbutes avec l'apothéose grotesque et le feu de Bengale de la fin. Comme le saltateur grec et romain, comme Deburau, Louis Rouffe, dans sa première manière, était un bouffon,

un histrion, un pitre cherchant la grosse farce, empruntant ses sujets à la bergerie mythologique ou à la plus basse vie du populaire. De la sorte, avec peu d'imagination et peu d'efforts, le public comprenait facilement. Il riait aux éclats : peu à peu l'artiste le saisissait ; dès qu'il entrait en scène on riait ; à la première giffle on se tordait ; quand il tombait c'était du délire, on eut dit que la salle de l'Alcazar de l'époque était bondée de Jules Janins.

Ce supplice dura un an. Pendant ce temps, Louis Rouffe travaillait, il apprenait à lire et à écrire, et essayait de s'affiner un peu.

L'année suivante, sûr de son public, il entreprit ce qu'il appelait le grand répertoire de Deburau : le saltateur devenait pantomime. Alors, il le récrivit complètement, d'un bout à l'autre, élagant, ajoutant. Deburau, disait-il, est vraiment trop resté pitre ; comme au chien, il lui a manqué la parole de son art.

Mais c'est que la parole de son art, la mimique, Louis Rouffe ne l'avait pas non plus. Mais il avait François : François Pradaille, un ivrogne, quel que peu son parent, ancien matelot qui, longtemps avait navigué en Orient, avait déserté en Sicile, et, sans jouer lui-même la pantomime, avait appris à mimer. Ce fut le premier professeur de Louis Rouffe dans cet art, absolument inconnu en France encore aujourd'hui, et dont le sens même avait échappé à Deburau.

Dès lors, Louis Rouffe était complet, il avait le théâtre, le rôle et la langue ; il allait s'y perfectionner d'abord, puis, peu à peu aussi, apprendre cet alphabet au public, après

avoir, bien entendu, intimement liés, fondus, le théâtre, le rôle et la langue.

Il ne lui fallut pas moins de cinq ans, pour mener l'œuvre à bien.

Voyages divers en Italie, pour y chercher des traditions échappées au naufrage, étude de statues antiques, observations sur nature et de la nature, voilà ce que cet illettré a fait, voilà le travail auquel il s'est astreint pour arriver au perfectionnement progressif. Et pendant ce temps, il jouait toujours l'ancien répertoire, y mélangeant par intervalles le nouveau. A côté de *Pierrot coiffeur*, il jouait déjà *Pierrot mitron*, et alla même jusqu'à risquer une première édition de *Don Juan*, c'est-à-dire d'art noble. Et le public le suivit, j'entends par public la foule, car pendant ce temps, l'Alcazar avait fait de grands progrès. On y avait créé des fauteuils, des places chères. Paris déteignait sur Marseille, des étoiles parisiennes déjà y passaient, attirant non seulement le gros peuple, mais le bourgeois et le viveur. Une partie de cette dernière clientèle y était même restée.

Mais, celle-là, Louis Rouffe ne la prit pas tout de suite; longtemps elle fut rétive, la pantomime l'ennuyait, et c'était une chose curieuse que de voir à la fin de la soirée, lorsque l'étoile avait chanté son tour et que le rideau allait se lever pour la pantomime, tout le public des fauteuils s'en aller en bloc, au moment où, par contre, la salle se garnissait pour l'acteur et le spectacle favoris. Louis Rouffe n'en était pas chagrin, au contraire, cela lui servait de stimulant; ceux-là aussi, je les aurai, disait-il.

La lutte fut longue et acharnée de part et d'autre.

Mais la victoire resta à l'acteur.

Elle lui resta entière, absolue, définitive, au point que le sort de l'établissement dépendait de lui désormais. Alors il fut le maître de l'homme et de la chose, et tout un art allait sortir de ses mains.

La même lutte qu'il avait entrepris avec le public, il la recommença, pire encore, avec ses collaborateurs. Il lui fallait des mimes, c'est à peine s'il avait des saltateurs, pour ne pas dire de simples pitres ou des amateurs, partout il cherchait des artistes qui fussent siens, qui devinssent sa chose qu'il formerait et qui se formeraient avec lui. Tout de suite, aussi, il ouvrit à l'Alcazar une classe de mimique, où à la fois professeur et élève il enseignait et apprenait.

Ce fut la seconde période de Louis Rouffe, celle où, avec une troupe désormais assise, homogène, bien dans sa main, et devant un public éduqué et prêt à comprendre, il entreprit les pièces du grand répertoire où la mimique pure jouait un rôle énorme, primordial et qui étaient du véritable théâtre, comme mise en scène, interprétation, accessoires, musique et décors.

Il joua alors le répertoire de Deburau, arrangé, mis à la scène par lui, fit lui-même un grand nombre de pièces, et trouva enfin dans mon excellent ami et ancien condisciple Horace Bertin, rédacteur au *Sémaphore*, aujourd'hui président du syndicat de la presse marseillaise, un complice digne de lui. *Pierrot Tartufe*, que Charles Deburau avait mal créé. Le *Pêcheur de Saint-Jean*, *la Cigareuse* et surtout *Pierrot dentiste*, telles furent les premières œuvres qui mirent en relief et l'auteur et l'acteur. Horace Bertin est

un maître dans l'art de la pantomime moderne. Cet art lui doit les pièces les plus exquises de son répertoire, dont Louis Rouffe savait admirablement faire ressortir les qualités.

De *Pierrot dentiste* date même la troisième manière de Louis Rouffe, la troisième forme que le maître voulait donner à l'art.

Du Pierrot blanc classique, en effet, on était passé au Pierrot costumé, puis au Pierrot habillé moderne, dans *Pierrot dentiste*, Bertin a eu le premier une audace, dans son second acte, il a mis en scène un *Pierrot en habit noir*. Et comme Louis Rouffe jouait ce rôle ! La pièce de Bertin est des plus simples comme donnée, mais des plus amusantes aussi, et ses trois tableaux montrent le Pierrot sous ses trois formes classiques. *Pierrot dentiste*, est on peut le dire, une histoire abrégée de la pantomime.

Racontons la pièce en deux mots :

1er Tableau. — Intérieur de Cassandre. Cassandre a mal aux dents. Grand émoi dans la maison. On appelle tout le monde au secours. Pierrot épouvanté du bruit accourt, en passant près du mur fait tomber d'une panoplie un sabre énorme, perd absolument la tête, saisit le sabre, exécute des moulinets qui mettent tout le monde en fuite et qui, au moment où Cassandre va se sauver à son tour; l'atteignent à la mâchoire et du bout du sabre lui font justement sauter la dent dont il souffrait. Le voilà guéri subitement.

Aussitôt tout s'arrête, Pierrot est proclamé le Napoléon de l'art dentaire, il reçoit sérieusement les hommages, et toutes

les colombines de la ville défilent devant lui pour se faire arracher des dents.

Ce premier tableau est d'un burlesque voulu, c'est de la pantomime blanche ancienne avec ses personnages. Arlequin, Cassandre, Colombine, son mouvement, ses cascades, le vieux jeu de Deburau en un mot. Le Pierrot est en blanc traditionnel, mais ce n'est pas encore l'*Homme blanc*.

2° Tableau. — Enhardi par ce succès dentaire acrobatique, Pierrot dédaigne la ville où on le supplie désormais de s'installer, il quitte tout, Cassandre, Colombine et se met en route vers son étoile nouvelle. Alors, c'est Pierrot charlatan. Houppelande fourrée, instruments et affiches bizarres, costume extravagant, musique sur sa voiture, il traverse le monde et accomplit partout des prouesses. En passant dans une ville où il y a foire, il enlève une dent à un ours en lui tirant un coup de pistolet dans la bouche. Aussitôt le bruit se répand que le grand dentiste est là. Des députations de la ville, électeurs influents s'amènent, lui offrent d'entrer au conseil municipal, de devenir député, sénateur, ministre. Encore une fois, Pierrot refuse, il rêve mieux. Il part.

Ce second tableau est de la pantomime serrée et mimée, tout espèce d'incidents s'y déroulent, amusants, spirituels, fins. Le Pierrot y est costumé, c'est la seconde manière, le commencement de l'*Homme blanc*.

3° Tableau. — Paris! Pierrot a mis à exécution son rêve, il est établi dentiste à Paris. Habit noir et cravate blanche. Ici, c'est du grand art, de la haute comédie observée, étudiée, aiguë, et comme mimique, c'est le véritable *Homme blanc*. Nous ne racontons ici, que *grosso modo*,

la pièce qui est bourrée de situations de toute nature et l'une des plus amusantes du répertoire.

Pierrot en habit noir! Ce troisième acte est avec la pantomime intitulée : *Don Juan*, de Louis Rouffe, la troisième manière du maître, les premiers essais de pantomime dans lesquels la mise en scène serait absolument secondaire et où tout l'effet tiendrait dans la mimique exclusivement.

C'était là, en effet, où Louis Rouffe en était arrivé, là où il avait amené son public à aimer l'art de mimer et à se complaire à voir dire les mots *papa* ou *maman*.

Louis Rouffe rêvait de faire de la pantomime une pièce de théâtre où la mimique remplacerait mot à mot la parole. Toute l'idée ancienne de Pylade, de Bathyle, en un mot.

Malheureusement il est mort, tué à la peine, et la pantomime est morte avec lui. Comme Sisiphe avec son rocher, il semble que cet art ne puisse jamais arriver au faîte, mais retombe toujours au moment d'atteindre le sommet rêvé.

Dans un autre volume que nous écrirons sur la pantomime, nous exposerons successivement tout ce que nous ne faisons que résumer aujourd'hui.

Après avoir lu le chapitre suivant consacré à l'art mimique, le lecteur pourra cependant avoir une idée très nette de l'ensemble; il aura compris ce que c'est que mimer, ce que c'est que la pantomime et ne se payera plus de mots, mais aura une opinion reposant sur des faits.

Jamais les Janin, les Champfleury, ceux qui, sans s'en douter, ont fait tant de mal à la pantomime, n'auraient écrit ce qu'ils ont écrit s'ils avaient compris quelque chose à ce grand art.

Il nous reste pour terminer ce chapitre de l'histoire du geste, à donner comme document le répertoire moderne de la pantomime française de Louis Rouffe, puis à montrer ce grime du Pierrot que Janin qualifiait de *farine*, enfin à dire quelques mots de la pantomime du geste et de la mimique de différents pays.

Le répertoire que jouait Louis Rouffe se composait des pièces suivantes :

Pierrot coiffeur, *Pierrot mitron*, *Pierrot statue*, *Belzébuth*, *Pierrot dentiste*, *Pierrot en Kabylie*, *Pierrot en Afrique*, les *Compagnons charpentiers*, les *Deux Sergents au Cordon sanitaire*, *Honneur et courage*, *Barbara Ubrick*, l'*Homme sauvage*, les *Étrangleurs de l'Inde*, les *Pavillons noirs*, la *dernière Cartouche*, la *Famille Savoyarde*, les *Deux Braconniers*, l'*Enfant prodigue*, *Robert-Macaire*, le *Billet de mille*, *Roberto le saltimbanque*, l'*Outrage*, le *Maître d'armes*, *Ottavia I*[x], *Muller le banquier*, le *Chevalier Sforzi*, le *Capitaine Mandrin*, les *Français en Espagne*, l'*Auberge de la bonne vieille*, les *Cafres*, les *Grecs*, le *Doge de Venise*, la *Cigareuse*, le *Pêcheur de Saint-Jean*, *Don Juan*, etc., etc..... Ce répertoire se compose en grande partie de l'ancienne œuvre de Deburau, des pantomimes de Bertin et surtout de celles de l'artiste.

Montrons maintenant comment se grime un Pierrot.

Quelles doivent être d'abord les caractéristiques de la tête du Pierrot ?

Le Pierrot doit être dolicocéphale à cause du serre-tête et des perruques, son angle facial le plus près possible de l'angle droit, le front élevé, bombé, les cheveux rares, le

nez long et droit, la bouche grande, la distance sous-naso-mentonnière aussi énorme que possible (toute la physionomie est presque là), avec un léger degré de prognathisme, l'oreille petite : La dentition comme la denture doivent être irréprochables, l'œil noir et grand, un peu rond et surtout sans strabisme, le sourcil aussi peu prononcé que possible, la tête vigoureusement attachée sur un cou délié mais plein.

Inutile presque de dire que, en aucun cas, le Pierrot ne peut avoir de barbe, tout grain de beauté et toute marque sur la face lui sont absolument interdits.

Et puisque nous connaissons la tête et que nous la tenons, Grimons-la immédiatement.

Il est des gens qui s'imaginent bonnement qu'il suffit de se blanchir d'une façon quelconque la figure pour être Pierrot, c'est là une erreur.

Le grime mérite qu'on s'y arrête, il est capital en l'espèce et tout à fait spécial, ne ressemblant en rien à celui en usage au théâtre.

Disons d'abord que la loge du Pierrot est large et nue, blanchie simplement à la chaux ; sans cette précaution la poussière blanche ne tarderait pas à la tapisser et à s'attacher d'une façon indélébile à tout ce qu'elle renfermerait.

Les accessoires de grime, sont : une pommade épaisse et jaune que l'artiste autant que possible préparera lui-même, une grande boîte en bois blanc ordinaire ne sentant rien et ne se décolorant pas, pouvant se prendre sur les genoux et fermant à coulisse, contenant le blanc en poudre et un gros tampon de charpie de toile fortement serré. Un champignon de porcelaine, des bouchons, un jeu complet d'estompes en

papier, une brosse à dents, une brosse à ongles, une brosse à cils, une brosse à cheveux, des épingles.

Voici les formules de la pommade et du blanc :

Bonne huile d'olives	500 grammes.
Cire vierge.	20 —

faites chauffer l'huile et mettez-y la cire qui y fondra.

Après quelques instants, en surveillant soigneusement de peur que le liquide ne s'enflamme, retirer du feu et agiter méthodiquement, lentement, et sans discontinuer avec un pilon de bois, en y versant par filets de l'eau froide.

On voit alors peu à peu le liquide s'épaissir et de jaune qu'il était se transformer en pommade d'autant plus blanche qu'on la remue plus longtemps et avec plus de soin. L'habileté consiste à empêcher autant que possible la formation de petits grumeaux qui nuisent à son homogénéité.

La quantité d'eau que l'on verse à petits filets d'eau dans l'huile bouillante est aussi mesurée avec soin, l'habitude donne le coup d'œil nécessaire ; cependant, on peut dire que, elle ne doit pas dépasser la moitié de la quantité d'huile de 40 à 50 p. 100 au maximum, sans quoi la pommade est trop épaisse et a des tendances à durcir s'il n'y a pas assez d'eau, ou bien, au contraire, se liquéfie et ressemble à de la crème mal liée s'il y en a trop ; elle a de plus, dans ce dernier cas, le désagrément de laisser échapper cette eau sous forme de petites perles liquides quelquefois imperceptibles qui, lorsqu'elles se mêleront au blanc, formeront immédiatement des grumeaux inécrasables et indestructibles.

La pommade du Pierrot est, on le voit, le *cold-cream* ou le *cérat* des pharmaciens et des parfumeurs, mais dont toute espèce de parfum a été très soigneusement bannie.

La pommade se conserve dans des pots de faïence.

La pommade est, on peut le dire, la base du grime du Pierrot : c'est d'elle que dépend la réussite de la tête ; sa composition, son homogénéité, ne sont donc pas indifférentes, et la tradition nous en a soigneusement conservé la formule.

Cependant depuis la découverte de la vaseline, la pommade du Pierrot est devenue moins indispensable. La vaseline en présente toutes les qualités de finesse, d'homogénéité, de coloration ; on pourrait peut-être lui reprocher de ne pas avoir assez de corps, mais un tour de main que nous indiquerons tout à l'heure supplée à ce défaut, racheté d'ailleurs par la grande qualité d'être neutre, c'est-à-dire sans action nocive sur la peau et sur les muqueuses, puisqu'en médecine on s'en sert pour faire des collyres et qu'on peut impunément la mettre dans l'œil ; ensuite elle ne rancit pas.

Le blanc du Pierrot n'est pas indifférent non plus. Le vrai blanc se prépare de la façon suivante : du blanc d'Espagne finement pulvérisé est jeté dans de l'eau bouillante et soumis pendant une heure environ à l'ébullition, puis laissé en repos. L'eau est après refroidissement décantée, entraînant toutes les scories, le résidu pulvérisé de nouveau, puis exposé au soleil, à l'abri d'une vitre ou sous une cloche pendant huit jours au moins.

On obtient de cette façon, un blanc très léger et très fin, d'une blancheur jaunâtre.

Ces deux préparations, pommade et blanc, exigent une

certaine minutie et l'amour de son art poussé aux infimes détails de toutes choses, auxquelles les apprentis Pierrots fin de siècle ne s'astreindraient certes pas.

Aussi leur indiquons-nous la vaseline pour remplacer la pommade et le blanc de zinc ordinaire, deux substances qui se trouvent dans le commerce pour suppléer au blanc Pierrot.

Le blanc de zinc, il est vrai, *bleute* un peu et il a le tort immense de produire une blancheur éclatante qui ravit d'aise les débutants et le public qui, en général, n'y entend rien, mais aussi qui, à cause du luisant et des reflets, fait perdre à la physionomie toute son expression et la durcit.

Nous voici donc en possession de ces deux éléments du grime, et cette première indication nous prouve qu'il faut absolument proscrire l'usage des fards tout préparés et des blancs vendus par les fournisseurs de théâtre. Voir une tête faite dans ces conditions, c'est d'ailleurs juger ces procédés.

Voyons maintenant comment le Pierrot doit procéder à son grime?

Assis sur un escabeau de bois, sans dossier, le torse nu, il se lave au savon très soigneusement les mains, le visage et le cou qu'il essuie soigneusement aussi ensuite avec un linge fin : Après un temps de repos pour permettre à la peau de sécher complètement, il faut tout d'abord avec une brosse un peu rude bien rejeter les cheveux en arrière de façon à dégager les tempes et le front. Saisissant alors à deux mains un serre-tête blanc, il en applique le plein sur le front, puis serre les deux extrémités pendantes de la coulisse par der-

rière sur la nuque, de façon à bien aplatir et emprisonner les cheveux sous cette manière de bonnet. L'extrémité antérieure du serre-tête correspond très exactement à la naissance des cheveux sur le front qu'elle doit néanmoins cacher; sur les côtés, il passe derrière l'oreille, puis sur la nuque en recouvrant partout les cheveux et se noue par derrière très serré avec les deux cordons dont les extrémités pendantes sont rentrées avec le doigt en dessous.

Le serre-tête blanc doit être serré, jusqu'à constriction douloureuse, à laquelle on s'habitue, d'ailleurs, assez vite; de sa bonne tenue, de son immobilité, dépend tout, en effet.

Il fait alors corps avec la peau du crâne; son but est d'empêcher, d'abord, la pommade et le blanc de salir les cheveux, ensuite d'unir le sommet de la tête, de le rendre plus rond, plus souple, et de former avec les cheveux comme doublure, une sorte de coussinet, sur lequel le serre-tête noir, le chapeau ou les perruques, s'adaptent parfaitement, les perruques cependant, par exception les Louis XIV, seulement. Quant aux autres, elles s'appliquent sur les cheveux mêmes.

Le serre-tête mis et les cheveux ainsi bien protégés, après s'être mouché avec soin, on prend, avec l'index droit, une quantité de pommade égale, environ à la 1/2 d'une cuillerée à café, et on la place dans le creux de la main gauche, puis on l'étale un peu en rapprochant et serrant les deux mains; on prend, ensuite, la valeur d'une 1/2 cuillerée à café aussi, ou d'une bonne pincée de blanc, que l'on saupoudre dessus, et l'on frotte alors doucement d'abord, puis plus vigoureusement, les deux mains l'une contre l'autre. On

obtient ainsi, par la chaleur et le frottement, une pommade blanc jaunâtre, par le mélange, très fine, très homogène.

Ensuite et sans hésiter, on s'applique la main droite sur la figure, de façon à y faire une large balafre blanche, que l'on étend partout, bien uniformément, jusqu'aux limites du serre-tête. La figure tout entière, les lèvres, qu'on a eu soin de tenir bien sèches, doivent être blanches, ainsi que les oreilles en dedans et au dehors, le cou tout entier, jusqu'à la racine des épaules. Cette première couche est absolument uniforme, si elle a été passée avec un grand soin partout, quelques petits coups de lissage donnés avec l'extrémité de l'index l'étendront et l'égaliseront jusque dans les plus petits recoins. La main gauche complétera l'ensemble. Si l'application est bien faite, les quantités que nous avons désignées suffisent largement pour couvrir toute cette surface.

Le grand défaut des débutants est, en général, de forcer la quantité de cold-cream ou celle du blanc qu'ils y mélangent, s'imaginant que plus ils en mettent et plus ils arriveront à l'effet voulu. Or, c'est là une erreur absolue. Cette première couche a besoin d'être très fine, très légère, transparente; elle ne sert que de base, en quelque sorte, mais ce n'est pas elle qui sert à l'effet, lequel est tout entier, comme nous allons le voir, dans le blanc en poudre dont elle fixe la première couche.

Après cette première opération, la tête est, en général, horrible; l'œil paraît ridiculement petit, les bords des paupières en sont rouges comme chez les enfants scrofuleux : un véritable œil de cochon, la bouche à l'air d'un cul de poule, le nez énorme saille démesurément et luit. Cela fait et cette

première couche passée, on s'essuiera les mains avec un linge sec; puis, prenant sur les genoux la grande boîte à demi pleine de blanc sec et en poudre, on y trempera le tampon de charpie, que l'on s'appliquera vivement en pleine figure et sans frotter.

Il faut avoir bien soin, dans ce premier temps, de ne pas grimacer, la figure doit rester calme et immobile (et cela est assez difficile, au début tout au moins), sans quoi toutes les rides, ainsi faites, resteront indélébiles sur le masque terminé. Sous l'influence de ce premier coup de tampon, un petit nuage de poudre blanche s'est éparpillé sur la figure plus épais à l'endroit tamponné, et le luisant s'est éteint; mais il faut se dépêcher d'égaliser tout cela, en trempant alternativement la charpie dans le blanc et en tamponnant successivement et par places partout, figure, oreilles, cou, poitrine, dos.

Cette première couche de poudre est l'opération la plus difficile à pratiquer. Elle demande de la légèreté, de la sûreté de main et de l'habitude. Il faut soigneusement éviter les grumeaux, les plaques, les enfarinages. La bonne application de la pommade, dont on comprend maintenant l'importance, la facilite d'ailleurs singulièrement.

Ici quelques secondes de repos.

On procède ensuite à l'application de la deuxième couche de poudre, par un deuxième tamponnement identique au premier, mais un peu plus léger cette fois, en ayant soin d'insister sur les endroits où la poudre aurait un peu moins adhéré à la première couche. Il est à peine besoin de dire que l'intérieur des oreilles et du nez, ainsi que le vestibule

de la bouche, c'est-à-dire l'espace compris entre les dents et les lèvres, doit être poudré de la même façon et rester secs, sans salive, jusqu'à la fin de l'opération. Une troisième, une quatrième couches de poudre, achèvent le grime blanc. Le résultat est une couche uniforme, sans plis, sans rides, sans macules, sans enfarinages, légèrement et très finement chagrinée, à travers laquelle on aperçoit la peau, le tout d'un blanc jaunâtre, qui, seul, à la lumière, en effet, au gaz de la rampe, tout au moins, paraît absolument blanc et évite les marbrures, les plaques noires et les aspects bleus du blanc de zinc.

Le Pierrot, pour être blanc, ne doit pas l'être, il doit être jaune clair transparent.

Après cette seconde partie de l'opération, la tête est encore plus hideuse qu'après la première. L'œil est encore rapetissé, la bouche est encore plus vilaine, le nez paraît plus grand.

Il découle de ce que nous venons de dire, que, avant de se grimer, l'apprenti Pierrot devra s'étudier à écarquiller grandement les yeux sans les ouvrir, à étendre la peau de son front et à bien tendre tous les muscles de la face, faute de quoi, s'il n'accomplit pas, en quelque sorte automatiquement cette série de jeux musculaires, au moment précis où il applique son premier coup de tampon, des rides horribles, la patte d'oie notamment, et le sillon naso-labial, se dessineront sous le blanc et seront irrémédiables. La tête est manquée et tout est à recommencer. Or, cela est impossible, car si l'on recommence, rien ne sera bien, le gras dont la peau est imbibée, le blanc qui reste dans les pores de la peau, feront des macules et des empâtements. La tête du

Pierrot ou le masque se fait d'un seul coup et avec les précautions que nous venons d'indiquer.

Il est bon aussi de prévenir les débutants de certaines particularités.

La peau a besoin de s'habituer au blanc : les premières fois que l'on se grime, il est bien rare qu'il n'y ait pas quelques grumeaux ou des plaques, des écailles, chose très désagréable en soi, mais à peu près inévitable. Ce n'est, en effet, qu'au bout d'un certain temps que la peau accepte bien et le corps gras et la poudre. Un inconvénient est aussi que la conjonctive oculaire et palpébrale a besoin elle aussi de s'habituer à l'action des substances subitement mises en contact avec elle. Aux premiers contacts, en effet, elle s'enflamme immédiatement, inflammation heureusement sans danger; on ressent une sensation de piqûres ou de brûlure dans l'œil, celui-ci pleure et devient le siège d'une vive congestion; cette vascularisation qui rayonne autour de la pupille et forme surtout des pinceaux très marqués aux côtés de la face interne et externe de l'œil, le font paraître rouge et en tout pareil à celui d'un lapin albinos.

Le débutant ou l'amateur qui ne jouent pas tous les soirs, doivent donc s'habituer, huit jours au moins avant leur entrée en scène, à se grimer, sous peine de paraître devant le public avec des plaques farineuses sur la figure et des yeux rouges.

Il est même bon d'être, en temps ordinaire, grimé une heure au moins avant le lever du rideau. L'habitude, d'ailleurs, combat très facilement ces petits accidents et les

fait disparaître, et ils ne doivent, en aucune façon, décourager les commençants.

Il y a, à côté de cela, quelques avantages que nous ne devons pas passer sous silence. C'est que, lorsque le poudrage a été bien fait, rien ne vient plus le déranger, ni la sueur, dont le corps est toujours inondé, ni le mucus nasal, même dans les plus grands rhumes de cerveau. Le nez reste sec ainsi que la peau de la figure, de telle sorte que le maquillage n'est jamais abîmé. Nous ne parlerons que pour les signaler, des démangeaisons qui accompagnent les premières tentatives, ainsi que du sentiment de tension de la peau de la face; ce sont là des sensations fugaces et qui disparaissent très rapidement.

Voilà donc la tête prête ou plutôt le masque, il ne nous reste plus qu'à l'animer, à changer la tête de cochon, qui se reflète dans la glace, en une expressive, belle et intelligente tête de Pierrot.

Un peu de noir et se miracle se fera.

Un seul noir est bon pour cela, c'est le noir de fumée pris simplement au gaz ou mieux à la chandelle, avec un bouchon ou une soucoupe; les instruments pour l'appliquer sont simples : des estompes en papier, de dessinateur.

Plaçons obliquement l'extrémité d'une estompe sur le noir et roulons légèrement la couche du noir de fumée qui adhère à l'estompe, elle est alors, si on la regarde, noir sombre, noir velours, d'aspect veloutée comme le pollen de la fleur, ou la poussière de l'aile du papillon, elle se compose d'une multitude de petites houpettes microscopiques semblables à du

duvet, alors seulement elle est bonne, elle donne des tracés qui ont du relief, de la vérité.

Traçons d'abord les sourcils. Là, deux lignes seulement, *maigres et fines*, encadrant bien les arcades nettement dessinées. Plus le sourcil est ovale, nettement tracé et fin et meilleur il est pour l'expression. Il doit s'arrêter au niveau précis de la commissure externe de l'œil, ni plus loin, ni moins. Les sourcils prolongés tombent dans le maquillage de la femme, donnent de la molesse à la tête, à l'expression. Leur limite interne, moins fine que l'externe, a comme point de repère, le niveau de la caroncule et est, non pas finement dessinée, mais un peu épatée. En résumé, ovale à l'orientale et fin, formé d'une légère couche de poussière noire, tel doit être le sourcil du Pierrot.

Pour les cils, c'est la même chose : une couche de poussière adhérente placée en passant l'estompe tenue verticalement, par rapport à l'œil, entre les paupières. A la commissure externe où les cils supérieurs et inférieurs se rejoignent, il est dans l'usage de les allonger un peu par un léger trait. Ce procédé, emprunté au maquillage ordinaire, est bon. Il agrandit l'œil à condition de ne pas être exagéré.

L'œil est alors fait; il est, avec le menton, toute la physionomie, toute l'expression, et ce n'est qu'avec l'habitude qu'on arrive à le faire bien, ni trop grand, ni trop petit, ni mou, ni dur, mais Pierrot.

Et répétons-le bien, le noir de fumée seul est bon pour cela. Tout autre crayon noir doit être rigoureusement proscrit ; il bleute, ce qui est un grand défaut.

Il est bien entendu que tout point rouge, appliqué au côté interne pour simuler la caroncule, tout frottis noir au-dessous de l'œil ou sur la paupière supérieure, tout culottage de morbidesse en un mot, tout grain de beauté au coin de l'œil ou sur la joue, sont rigoureusement bannis ou laissés parmi le grime des gens du monde ou de ceux qui, au sortir de la scène, pratiquent l'inavouable profession romaine que stigmatisait saint Augustin. Comme l'acteur, le Pierrot fait rire ou pleurer, il n'est pas fait pour exciter les sens.

Le Pierrot doit être Pierrot, c'est-à-dire homme; cela revient à dire que la Femme-Pierrot est un non-sens. La Pantomime, pour être un art, doit rester forte, virile, dans tout le répertoire le Pierrot est un mâle; la décadence romaine en avait fait un eunuque, ne le faisons pas tomber plus bas. L'art aux mains de la femme tombe en quenouille, la loi salique est une loi de pantomime et doit y être pratiquée avec rigueur.

Pour compléter notre grime de la tête, il nous reste la bouche à faire : là aussi il n'y a pas deux procédés. Tout l'orifice, nous le savons, est sec et blanc et, fermé, doit ne pas paraître; il est alors prêt à recevoir le dessin. Pour faire la bouche, recouvrons notre index droit avec l'extrémité de la serviette, trempons-la dans de l'huile légèrement, le bout seulement, de façon à y faire une imbibition de l'étendue d'une pièce de vingt sous et sans faire de contraction de l'orbiculaire des lèvres, sans grimace de la bouche, en tenant seulement les lèvres un peu dures, appliquons-y carrément, bien au milieu, et appuyons-y, en frottant avec une certaine pression, l'extrémité du doigt recouvert du linge

huilé. Par ce procédé nous enlevons le milieu seulement du blanc qui recouvre et cache les lèvres, et un espace rouge apparaît comme un cœur nettement dessiné par la forme même du milieu des lèvres. La bouche est faite, regardez. C'est une petite ouverture pincée, spirituelle, sarcastique, qui masque le four et disparaîtra dedans, avalée, lorsque dans le *si* d'en haut du rire mimique fait en gamme, la bouche s'ouvrira toute grande en deuxième position, par exemple.

L'effet d'opposition, par ce petit artifice, est énorme au bénéfice du rire, de la physionomie par conséquent.

Il est temps maintenant, et nous pouvons enlever le serre-tête blanc, qui ira au lavage, et mettre, à sa place, le serre-tête noir. Le grime est fini, la tête est faite, mâle, classique, transparente, fine, la tête de Deburau, du Pierrot ; elle aura, ainsi faite, la même réalité qu'une aile de papillon vraie, par opposition à une peinte ; l'une est veloutée, l'autre est sèche, et le pastel est leur intermédiaire.

La tête du Pierrot doit se faire en pâte fine, jamais au frottis.

Il ne restera plus à l'artiste qu'à savoir s'en servir. C'est là l'œuvre des années de travail de glace, de tics, de contractures, de douleurs, *de figures de bois.*

Voilà, ô Janin, la farine dont s'enfarinait Deburau et sans laquelle il n'eût pu vous faire rire. A elle seule cette invention est géniale, elle méritait d'être décrite ; moins intéressante, peut-être, pour le boulevard d'alors eût-elle été, que les histoires de champignons et de charbonnières, mais plus près de l'art, plus près de l'artiste et de la pantomime, dont

on vous accuse, si à tort, d'avoir été l'historien instruit, le révélateur érudit.

Terminons ce chapitre d'histoire de la pantomime par un mot du genre anglais et de la Pantomime au Japon.

Ce genre de spectacle est tout ce que l'on voudra, sauf de la Pantomime, c'est de l'acrobatie, de la clownerie, des farces poussées à l'aigu, au macabre même et bien en rapport avec le tempérament anglais qui s'embête, et auquel il faut de gros cognac et d'énormes farces pour le dérider.

En France, nous en connaissons peu son histoire, et William Cooke, esq., dans *The elements of dramatic criticism*, qui consacre un chapitre entier à la Pantomime, ne paraît pas, d'ailleurs, la connaître davantage.

On sait cependant que la Pantomime se jouait sur les théâtres de Covent-Garden et de Drury-Lane, surtout sous forme de ballets-mascarades allégoriques, dans lesquelles la France, par exemple, était représentée par un petit maître et l'Angleterre sous les traits d'une grosse dame majestueuse.

Les Anglais avaient aussi un théâtre spécial en 1775, à Londres, appelé Sadler' Swells-Théâtre, destiné, surtout, aux pantomimes à machination.

Voici ce que Noverre dit de ce genre anglais, qu'il avait été voir à Londres : « La Pantomime anglaise n'a pas de geste, pas d'action. Elle se caractérise par l'incohérence, par des coups et des trucs. Les Anglais sont ingénieux, leurs machines de théâtre sont plus simples que les nôtres. Chez eux tous les ouvrages qui concernent la manœuvre, la machinerie de théâtre, sont d'un fini et d'une délicatesse extrême.

C'est principalement dans leurs pantomimes, genre trivial, sans goût, sans intérêt, d'une intrigue basse, que les chefs-d'œuvre de mécanisme se déploient.

On peut dire que ce genre de spectacle entraîne chez eux à des dépenses énormes.

Les Japonais, ainsi que nous l'avons dit, connaissent, depuis les temps anciens, la pantomime sous le nom de *Chibaï-ya*. La *Chibaï-ya* est en réalité de la saltation lentement transformée en pantomime, dans laquelle l'art mimique n'est que bien plus tard intervenu.

La *Chibaï-ya*, son nom l'indique : théâtre-temple, s'appelait ainsi de ce qu'elle se composait de scènes religieuses entremêlées de danses mystiques, dont la représentation avait lieu sur un emplacement réservé devant le temple. Comme la représentation du Ramayana veddhique, l'histoire fabuleuse en faisait presque tous les frais entremêlés de rites religieux.

De nos jours, la *chibaï-ya* est constituée par une série de pantomimes, de scènes plus ou moins caractéristiques jouées par des femmes, et par une sorte de jeu chanté, nommé *tchion-kina*, dans lequel on donne des gages pris successivement parmi les différentes parties de l'habillement. Dans ce jeu, les danseuses, divisées en deux camps, font des gestes qui ont tous une signification conventionnelle.

En voici quelques-uns pris au hasard :

Le poing fermé représente une pierre.

La main ouverte, étendue horizontalement, indique une feuille de papier.

L'index et le médium ouverts en forme de V, tandis que les autres doigts restent repliés sous la main, sont l'image d'une paire de ciseaux.

Attaka-san présente-t-elle le poing fermé à son amie *Kinougasa-san*, au moment où celle-ci lui offre les *ciseaux*, la *pierre* étant de nature à briser les *ciseaux*, *Kinougasa-san* donne un gage.

Si, au lieu du poing fermé, *Attaka-san* présente la main ouverte, emblème de la *feuille de papier*, elle est battue par la fille aux *ciseaux*, parce que les *ciseaux* coupent le *papier*.

Enfin, la *pierre* et le *papier* sont-ils mis en présence, la victoire reste au *papier*, qui peut envelopper la *pierre*.

Il existe une série indéfinie de signes se combattant ainsi les uns les autres, et le grand mérite des danseuses est de savoir en inventer d'inédits ; la plupart du temps, ils sont d'un goût douteux ; aussi excitent-ils au plus haut point l'intérêt des spectateurs indigènes, dont la joie arrive enfin à son paroxysme lorsque, par suite des nombreux gages donnés, toutes les actrices, moins une seule proclamée « victorieuse », se trouvent débarrassées du dernier et du plus mince de leurs voiles. Alors commence la *chiri-fouri*, danse fort indécente, ainsi que son nom l'indique (*Chiri* signifie « danse », et *fouri*, la partie du corps sur laquelle le genre humain s'assied), qui généralement termine les *chibaï-ya*.

Telle est esquissée à grands traits l'histoire du geste au théâtre ancien, de la Pantomime ; il nous faut maintenant aborder un chapitre des plus importants, l'art du mime, c'est-à-dire celui de l'éducation parfaite du geste.

IV

LE GESTE APPRIS ET CULTIVÉ

LE GESTE CULTIVÉ

HISTOIRE DU GESTE AU THÉATRE MODERNE
LE GESTE NATUREL
LE GESTE DANS L'ART MIMIQUE

Le geste de l'homme, sa mimique, l'expression complète de sa pensée, tout cela tient dans le creux de sa main.

Le geste, cette chose si complexe en apparence, si variée, si étendue, est en effet singulièrement simple pour qui sait l'étudier. Il en est du geste comme de la musique, elle tient en sept notes. Avec sept notes on écrit : *la Marseillaise*, *Lohengrin* et *J'ai du bon tabac dans ma tabatière*, c'est-à-dire toute l'harmonie humaine. De même que la musique, expression du bruit humain, le geste, expression de la pensée humaine, comprend sept notes ! sept positions de la main.

Placez votre main dans sept positions, c'est-à-dire exécutez avec elle sept gestes et vous aurez résumé toute la gesticulation, tout le clavier expressif humain : Orateurs sacrés ou profanes, artistes ou cabotins, grands ou petits hommes, mimes ou peintres, ou danseurs, ou sculpteurs, l'humanité, en un mot, pensante et agissante, vous aura dans ces sept gestes livré son secret.

Cet homme seul, qui accompagne son admirable discours de si beaux gestes, comme cette foule qui grouille là-bas, vociférant et agitant en l'air ses bras, tout cela c'est l'index et la paume de la main, tout cela se sert de sept gestes, toujours les mêmes, et qui sont faciles à décomposer.

Et ceci n'est pas un paradoxe, une vue de l'esprit, vraie ou fausse, c'est une formule mathématique de l'art mimique rigoureusement précise et exacte et que nous allons démontrer.

A l'exception du geste d'indication, qui est l'apanage exclusif de l'index, la paume de la main est comme le centre commun de tous les gestes ; elle exprime toutes les idées, elle est la base expressive, le soutien du geste chez l'homme, comme chez lui la plante du pied est le support de l'équilibre, la base de l'attitude qui le fait homme, l'attitude debout, *ore cœlum tuens*. Attitude debout et geste sont, en effet, deux principes caractéristiques de l'animal humain.

Dans un tout petit opuscule, qui n'a eu que le tort de passer inaperçu, intitulé : *le Secret de Roscius dévoilé*, l'abbé Destaville a très bien décrit et exposé cette loi de la mimique naturelle, et en a esquissé les premiers linéaments.

Complétons-les et achevons ce qui a été ébauché seulement.

En observant attentivement les mouvements et les positions multipliées de la main, on peut établir en général que tous les gestes ont un centre commun qui les produit, l'intérieur de la main, la face palmaire, car quel que soit le geste que vous fassiez, à l'exception du geste indicatif, l'intérieur de la main en est toujours le principe. La paume de la main

fait tous les gestes, exprime toutes les idées. C'est elle qui *donne*, qui *reçoit*, qui *repousse* ou *attire*, qui *explique*, qui *supplie*, qui accompagne de son geste tout acte ou toute pensée, qui résume l'humanité. On peut dire que l'humanité c'est la paume de la main.

Démontrons-le :

La face palmaire de la main peut prendre six positions principales, naturelles et vraies, qui, jointes à la position indicative, renferment tout le geste humain.

Voici ces positions :

1° En avant, l'extrémité des doigts portée vers le ciel ou vers la terre ;

2° Vers le sujet en action ;

3° Vers la terre, horizontalement ;

4° Vers le ciel ;

5° Vers le côté de la main qui agit ;

6° Vers le côté de la main qui n'agit pas.

A ces six gestes, qui ne sont que les six faces du cube, ajoutez la position indicative et vous aurez les sept gestes fondamentaux qui servent à l'orateur ou au mime, quel que soit le sujet qu'il débite ou simule.

Nous allons passer en revue la signification de ces gestes et nous serons surpris de la quantité véritablement extraordinaire d'idées qu'ils expriment et qu'un homme peut exprimer sans bouger, et par le simple jeu de ses mains.

Il est évident qu'il y a tout d'abord une position de la main indifférente, c'est quand elle est pendue naturellement au bout du bras ou qu'elle repose sur quelque chose. Elle caractérise en général le début du discours, lorsque l'ora-

teur ne dit encore et surtout n'exprime encore rien. C'est le repos ; elle est plutôt une attitude qu'un geste véritable.

Voyons maintenant ce que les autres expriment et signifient :

1° *La face palmaire portée en avant*, *l'extrémité des doigts regardant le ciel ou la terre*, nous donne :

a) L'idée *d'évidence*, *d'ouverture*, *de manifestation*, *d'exposition*, *d'étalage*, etc., etc. Le mouvement qui doit accompagner cette pose, sépare en sens contraire les mains, au début très rapprochées. Si en les séparant on décrit comme de petits cercles, on rend les idées de *mobilité*.

b) Si, conservant la même pose des mains, vous haussez les épaules, vous aurez : *doute*, *ignorance*, *étonnement*.

c) Cette même pose, suivie d'un geste qui pousse les mains en avant : s'*oppose*, *abhorre*, *redoute*, *rejette*, *repousse*, *représente*, etc., etc.

d) Si, dans cette même pose, le geste retire les mains vers soi, vous rendez : *l'effroi*, *la peur*, *le dégoût* sous une de ces formes.

Dans les attitudes que nous venons de décrire, la pose la plus naturelle et la plus ordinaire aussi est celle dans laquelle les extrémités des doigts regardent le ciel.

2° *La face palmaire*, *tournée vers soi*, *accompagnée d'un geste qui la porte vers notre corps* indique :

a) Que l'orateur parle de ce qui est *à lui*, *de lui*, *avec lui*, *des personnes qu'il représente.*

b) *Qu'il appelle quelqu'un à lui.*

c) Si l'orateur rapproche complètement les mains du corps jusqu'à se les poser sur la poitrine, ou les épaules, séparé-

ment ou en croix, il exprime les idées de *conviction profonde, de recueillement, d'affection, d'amour, de concentration.*

3° *La face palmaire vers la terre* nous donne les idées suivantes :

a) *De base, d'appui, de solidité, de soumission, de repos,*



de confirmation, de destruction, de silence, d'autorité, de commandement, de prise de possession.

b) Cette même pose, qui *avertit, explique, propose*, doit être suivie d'un léger geste qui porte la main vers la terre de haut en bas. Néanmoins, la main doit rester horizontale.

c) Dans le cas *d'énergie contenue, d'usurpation avec violence*, un léger geste, les doigts serrés, ferme la main.

d) Nous trouvons encore dans cette pose l'idée : *d'universalité*, *de nivellement*, *de destruction*, *de surface*, *d'étendue*, *de protection*, *de couverture*, *de domination*. Le geste qui accompagne chacune de ces idées doit porter chacune de son côté les mains rapprochées au commencement en un léger balancement d'aller et venue.

e) Si dans cette pose vous lancez les mains vers le ciel, vous aurez : *élévation*, *essor*, *généralité*, *grandeur ;* vers la terre, au contraire, vous aurez : *écrasement*, *abaissement*, *chute*, *choc*, *accablement ;* en avant, votre geste : *déléguera*, *rejettera*, *écartera*, *déblaiera*, *éloignera*. Si, toujours dans cette même pose, vous décrivez une courbe avec vos mains légèrement inclinées, les doigts arrondis, vous rendrez les idées : *de capacité*, *de volume*, *d'entourage*, *de rondeur*, *d'harmonie*, *de réunion*, *de dimensions*. Le geste qui accompagne cette pose sépare les mains en sens contraire et peut aussi les rapprocher une fois séparées. Ce geste exprime encore les idées : *de mobilité*, *de mouvement*, *des liquides*, *d'emphase*, *d'agrandissement*. En mouvements saccadés ou forme d'ondulations, vous exprimerez les idées de : *marche*, *progression*, *ondulation*, *pénétration*. Le geste porte la main en avant ou par côté en conservant toujours la pose.

4° *La face palmaire regardant le ciel* est la pose noble de la main ; elle sert à exprimer tout ce qu'il y a de sentiments nobles et élevés. C'est elle que prend l'homme quand il *prie*, *conjure* ou *implore* ; c'est celle que prennent *la tendresse*, *la piété*, *la pitié*, *la compassion*, *l'amour*, *la miséricorde*, *la joie*. Elle est en un mot la compagne de tous les sentiments expansifs de l'homme. Elle *propose*,

expose, *reçoit* et *prend* en fermant la main ; enfin elle *prête serment*.

a) Si dans cette pose vous portez vos mains en un petit geste chacune de son côté, vous aurez : *éclaircissement*, *évidence*, *étendue ;* si en même temps vous haussez les épaules, vous aurez : *doute*, *ignorance*, *étonnement*, *ténèbres*, *confusion*. Si vous lancez votre main en avant, en l'ouvrant, *vous donnerez*, *vous déléguerez*, *vous abandonnerez*, *vous rejetterez*. Conservant la pose de prière, si vous portez vos mains sous votre menton, *vous vous apitoyerez* ; vers les épaules à une ou plusieurs reprises, vous *énumérerez*, *insisterez*, *réitérerez*. Si dans cette pose enfin vous imprimez à vos mains un geste qui les porte en haut, vous exprimerez les idées : *d'allégresse*, *de jubilation*, *d'exaltation*, *de courage*, *de retentissement*, *de production*, et en général toutes les idées que marque le geste de bas en haut.

5° *La face palmaire tournée en dehors du côté du bras qui agit* produit, avec le mouvement qu'on lui imprime, un geste *qui s'oppose avec mépris et rage*. Cette pose *déboute*, *écarte*, *ouvre*, *détruit*, *nie*, *disperse*. Selon les cas, le geste qui l'accompagne est plus ou moins énergique ou violent.

6° *La face palmaire tournée en dedans du côté de la main qui n'agit pas*, donne un geste qui *délaisse*, *jette*, *abandonne*, *refuse*, *disperse*, *détruit*.

Le mouvement qui accompagne cette pose porte la main du côté qui n'agit pas et rend avec moins d'énergie et de véhémence les idées du geste précédent.

Le mélange des deux poses que nous venons d'indiquer

donne un geste magnifique, exprimant les mêmes idées que celles des deux précédents et qui consiste à porter les deux mains du même côté.

7° *Pose indicative.* — Cette pose unique a son centre dans



l'index qui doit être étendu, isolé, tous les autres doigts étant repliés légèrement ou fortement, suivant qu'on veut *forcer l'indication* ou indiquer *l'idée d'éloignement.*

a) Avec un léger mouvement qui porte plus ou moins la main en avant, elle indique les *idées d'éloignement* de plus

en plus considérable, *la distance*, *la pénétration*, *la persuasion*.

b) Si le mouvement est en zigzags, nous avons l'idée de *circulation ;* s'il est tremblé, celle d'*hésitation*.

L'index *indique*, *désigne*, *montre*, *suspend*, *sépare*, *menace*, enfin *tutoie*. Son rôle dans la mimique est des plus curieux et des plus importants.

Si par exemple je veux dire : *je*, c'est-à-dire me désigner, parler de moi, *je* étant un pronom indicatif tout naturellement, avec l'index étendu et tourné vers moi, vers ma poitrine, je me montrerai, j'aurai dit *je*, et de préférence je placerai mon doigt doucement au milieu même de mon sternum.

Il n'en sera pas de même si je veux dire *moi*. Ici c'est un pronom possessif, la paume de la main interviendra. Placée en deuxième position, c'est-à-dire la face palmaire tournée vers moi, figurant le côté extérieur du cube expressif manuel, je la ramènerai vers *moi*, les doigts légèrement écartés et fléchis et je l'appliquerai sur le côté latéral du thorax sur lequel je l'appuierai plus ou moins, j'aurai exécuté ce geste avec plus ou moins de véhémence, plus ou moins de conviction, plus ou moins de rapidité, suivant que je voudrai ou que j'aurai voulu prononcer le mot *moi* avec plus ou moins d'expression.

Je peux de la même façon dire *je* ou *moi*, alternativement ou indifféremment de la main droite et de la main gauche, de l'index gauche ou droit.

Je peux enfin, pour donner plus de force à mon expression, me désigner avec les deux index ensemble, *dire je* des

deux doigts, et prendre possession de moi-même, *dire moi* avec les deux mains.

Avec l'index seul *je tutoie*, aidé de la paume de la main je dis *vous*. Si, en effet, j'étends l'index raide, les autres doigts repliés, vers quelqu'un d'un geste sec, la paume de la main en dessous, évidemment je l'aurai tutoyé. Le mot paraîtra plus évident encore si je joins à ce premier geste un autre geste, sec aussi, indiquant la direction de la porte.

Évidemment, j'aurai dit : *Toi, sors !*

Tout autre sera le sens du même geste aidé de la paume de la main. Si, en effet, j'étends l'index légèrement fléchi, un peu en avant des autres doigts légèrement fléchis aussi, dans la direction de quelqu'un, la paume de la main en dessus vers le ciel, c'est-à-dire en quatrième pose, et que sans quitter cette pose, d'un geste plus lent, plus arrondi, je montre la porte, évidemment aussi j'aurai dit : *Vous sortez !*

L'index *tutoie* donc et dit *je ;* la paume de la main dit *vous* et *moi*.

Si maintenant nous convenons que le mot *parler* ou *dire* s'exprime en mimique par le geste qui vient tout naturellement de porter sa main à sa bouche et de l'agiter légèrement comme si on cueillait les paroles pour les lancer dans la direction de l'auditeur, nous allons pouvoir mimer, c'est-à-dire prononcer déjà une phrase avec le peu que nous connaissons de mimique et nous pourrons dire à l'aide et en employant tous les mots que nous savons mimer : *Moi, je vous dis sortez !* ou : *Moi, je te dis sors !* Nous n'aurons pas

esquissé vaguement un geste, nous aurons prononcé grammaticalement une phrase avec tous ses mots, son genre singulier ou pluriel, son intention polie ou grossière, sa portée : nous aurons véritablement mimé.

Si le lecteur qui a bien voulu suivre cette première partie de l'exposition de la mimique veut s'intéresser un instant à répéter ces indications, celles fournies par les différentes poses de la main, celles enfin que nécessite la prononciation d'une phrase entière, s'il veut s'exercer aussi à lier entre eux les gestes, à ne pas bégayer en les prononçant avec la main, il aura tout de suite compris et la pantomime et l'art mimique, art exquis, fin et vrai, telle que nous le lui exposerons ; il aura fait justice de cette opinion hasardée qui veut que la mimique puisse prononcer, exprimer seulement des idées précises, connues, désigner des choses ou des gens, et non énoncer des idées générales, philosophiques, abstraites. L'art mimique pense, réfléchit, hésite, pleure, rit, ricane, tout cela avec la main, avec le doigt ; l'art mimique crie, prononce, module, articule les mots, interjecte tout cela aussi avec la main ou le doigt.

Et prouvons tout cela jusqu'à sa dernière évidence.

Voilà deux mots bien simples : *lui* et *nous*. Nous allons voir l'art mimique non seulement les prononcer, mais encore les décomposer grammaticalement en les prononçant, faire ce que jamais le langage articulé ne sera capable de faire.

Si je prononce le mot *lui*, qu'est-ce que j'aurai exprimé ? Rien du tout, un mot banal, bête, qui ne dira rien, n'aura aucun sens précis pour celui qui l'entendra. Lui, c'est lui

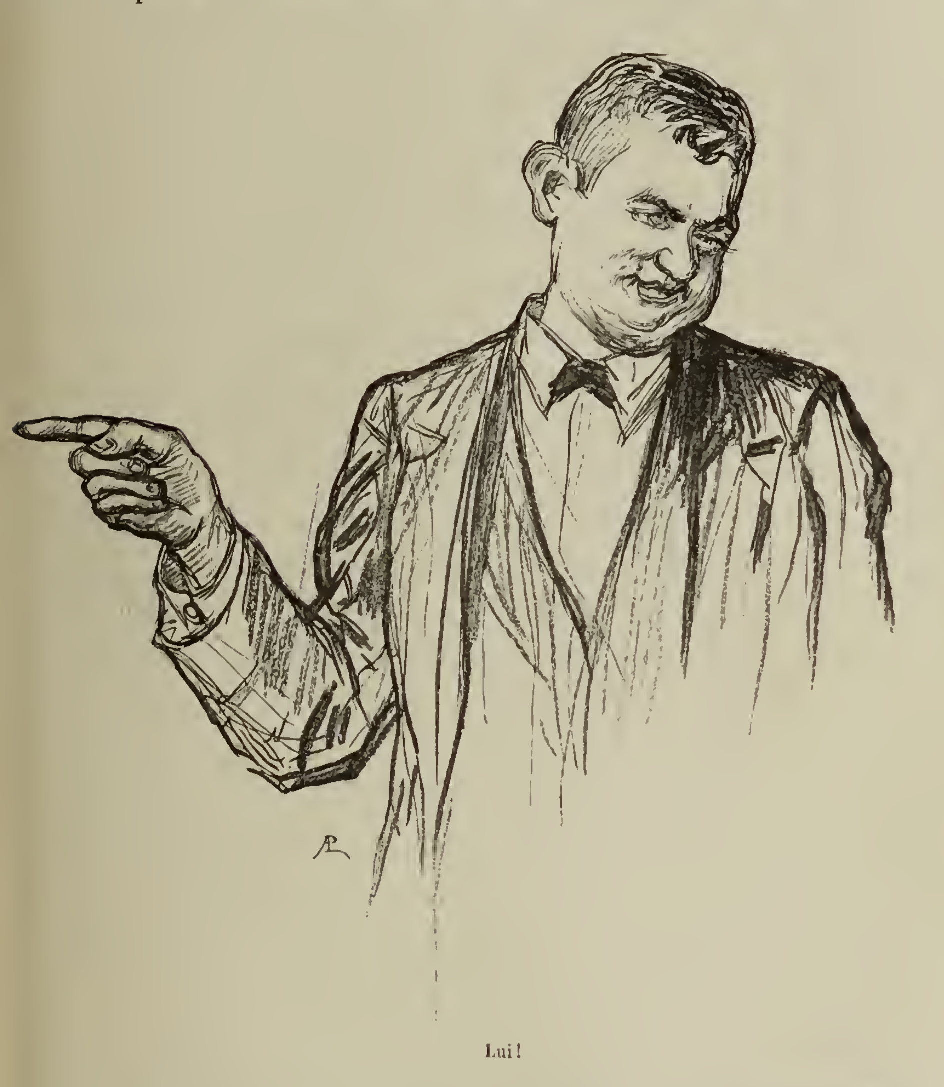
et puis pas autre chose. En mimique c'est tout différent. J'ai d'abord le mot, simple et banal, le geste *lui*. Si je



Moi !

dis *je* en me désignant d'un geste *en arrière*, *toi* en désignant une autre personne d'un geste *en avant*, l'esprit, la grammaire veulent que si *moi* je suis au milieu et *toi* devant, *lui* il doit être *à côté*, je ne vois en effet guère d'autre

place à lui donner, à *lui*. Rapprochant mon bras du corps et portant l'avant-bras en dehors et tout à fait sur le



Lui!

côté, l'index tendu dans la direction, j'aurai dit *lui*. Voilà qui est net, précis, grammatical et ajoutons intelligent et philosophique, j'aurai dit le mot et placé *lui* où il doit être

placé ordinairement. Nous ne répéterons pas ici qu'on peut faire ce geste, dire ce mot alternativement ou simultanément avec les deux mains. Ceci a été dit une fois pour toutes.

Mais *lui*, c'est-à-dire la troisième personne, si grammaticalement et philosophiquement il est à côté de moi, dans la vie il peut occuper différentes positions latérales.

Dans le langage parlé je serai obligé d'employer des périphrases, de dire : *lui* qui est là tout à côté de moi, ou à côté devant, ou à côté derrière ; en mimique point n'est besoin de tout cela, un geste et j'aurai tout dit. Je dirai *lui à côté de moi*, *à ma droite ou à ma gauche*, ainsi que nous venons de l'indiquer ; je dirai lui, *derrière moi*, *à ma gauche* en étendant légèrement le bras devant mon corps, l'index tendu derrière au-dessus de mon épaule gauche ou droite, s'il est derrière moi à droite. J'aurai donc pu dire d'un seul mot, mimé, d'un seul geste : *lui qui est là à côté de moi*, *à droite ou à gauche ; lui qui est là derrière moi*, *à droite ou à gauche aussi*.

Allons plus loin, j'ai la prétention en mimant de pouvoir non plus *dire*, mais *goguenarder* le mot *lui*, de lui donner une intonation, une intention. Pour cela, de même qu'en musique, je changerais de ton et en parlant je changerais la voix, ici je changerai le doigt qui dit *lui*.

Répétez les mêmes gestes *lui* avec le pouce étendu au lieu de l'index, et vous verrez l'effet produit. D'un geste, toujours le même, je puis donc en le montrant me moquer en même temps de *lui* ou vous indiquer que je m'en moque.

Voilà donc un mot que nous avons dit, prononcé, articulé,

mis à sa place, goguenardé, et dont nous avons fait ressortir la valeur grammaticale et philosophique d'un seul et tout petit geste. C'est de la mimique cela.

Allons plus loin encore et décomposons de la même façon le mot *nous*. Que veut dire nous, quand s'emploie-t-il et que représente-t-il? *Nous* est un pluriel; il s'emploie quand plusieurs personnes sont réunies pour les indiquer, les désigner, appeler leur attention : il représente donc non plus un homme seul, comme *je*, *lui* ou *toi*, mais une collectivité. Un geste, et la mimique va nous expliquer tout cela en prononçant le mot. Le geste va faire plus même, il va indiquer à celui qui m'écoute mimer le degré d'intimité que j'ai avec les personnes qui m'entourent, dont je parle, avec lesquelles je m'entretiens et sur lesquelles j'appelle son attention en disant : *Nous*.

Je puis d'abord mimer *nous* d'une seule main et cela généralement si, par exemple, d'un geste un peu large et ample, comme celui de semer, par exemple, la main droite partant du côté gauche du corps, je lui fais décrire une courbe antérieure et la ramène vers le côté droit du corps, j'aurai dans cet arc de cercle ou dans ce demi-cercle montré, en passant rapidement devant elles ma main, toutes les personnes et moi compris qui sont autour de moi; sur le théâtre, par exemple, j'aurai dit moi et tous ceux qui sont là, c'est-à-dire *nous*. Si j'agrandis le geste, si je le rends plus ample, si je sème comme à la volée, mais sans lancer la main comme dans le véritable geste de semer, c'est-à-dire en retenant le geste qui évolue dans certaines limites, j'aurai agrandi aussi le mot *nous*, j'aurai dit nous

tous qui sommes ici non plus seulement autour de moi, près, sur la scène, mais *nous tous* qui sommes dans la salle. Si



Lui !

enfin j'agrandis encore le geste, si je l'étends, j'aurai dit *nous dans l'univers*, *nous*.

Une simple nuance dans la prononciation du geste et j'aurai dit nous, en donnant au mot trois sens différents plus ou moins étendus. Faites-donc cela avec la parole !

Si maintenant je veux rétrécir le sens du mot *nous* au lieu de l'étendre, je vais simplement le faire avec une main, et au lieu de lancer le geste, c'est-à-dire partir du côté opposé, je partirai de moi au milieu du corps; alors si je fais le geste de la main droite j'aurai dit *nous*, c'est-à-dire moi et seulement les gens qui sont à ma droite, et si je le fais avec la main gauche, *nous*, c'est-à-dire moi et les gens qui sont à ma gauche.

Le mot *nous* se prononce donc avec la main, nous le voyons en plaçant les deux mains les paumes en haut devant soi et en les écartant pour décrire un arc de cercle qui passe successivement devant tous ceux qui sont compris dans le *nous* que je prononce; et si je joins à ce geste général les mots *tu* ou *vous* que nous connaissons, c'est-à-dire si en décrivant l'arc de cercle je mime avec les mains une série de *vous* ou de *toi*, j'aurai prononcé *nous*, en disant au spectateur suivant que je désignerai tel ou tel des assistants en position de *vous* ou en position de *toi*, dans ces *nous*, en voici un que je connais et que je tutoie, puisque je vous le désigne d'un petit *toi;* l'autre je le connais moins, puisque je le désigne en lui disant *vous*.

En résumé, un simple geste plus ou moins large, légèrement modifié quant à la pose de la main pendant l'exécution, et j'aurai grammaticalement encore une fois et philosophiquement prononcé le mot *nous*.

Il en sera de même pour le mot *vous* pris dans un sens général.

Encore une fois, c'est là de la mimique, art exquis et pour l'acteur et pour le spectateur, mais aussi des plus difficiles et

des plus redoutables, et à la seule façon dont il verra un mime prononcer, un de ceux que l'art a véritablement mordu au cœur, reconnaîtra le mime qui grasseye, blaise ou bégaye absolument comme au prononcé du mot allemand *nichts*, ou du mot italien *cicero*, on reconnaîtra des nationaux ou des étrangers.

Arrêtons-nous pour le moment dans ces détails, réfléchissons et demandons-nous, en récapitulant les idées générales et philosophiques ou passionnelles, les sentiments que nous avons pu exprimer avec la main seule en cube, sans une attitude, sans un jeu de physionomie, ce qui reste de l'opinion de ceux qui nient la mimique, lui dénient toute possibilité d'expression d'idée générale, ce qui reste enfin de l'opinion de ceux qui lui refusent les nuances les plus délicates, les inflexions les plus fines de prononciation et d'articulation des mots.

Mais nous n'en avons pas fini, car il va nous falloir démontrer que la mimique repose, non sur une convention quelconque et banale, vrai ici, fausse là, mais bien sur un ensemble de lois physiques et naturelles, sur la grammaire, sur l'orthographe, enfin.

Pour reposer un moment l'esprit de ces minuties grammaticales ennuyeuses, peut-être, mais aussi nécessaires au mime, que la grammaire et l'orthographe à l'enfant qui apprend à parler et à écrire, exposons rapidement quelques règles générales du geste.

Différencions dans l'art du mime : l'*attitude*, la *position*, la *pose*, l'*ensemble*, et indiquons ce qu'il faut entendre par *lancé*, *posé*, du mot ou de la phrase, *placé*, du mot *articu-*

lation de la syllabe mimique, etc.; puis, nous parlerons un instant du mime et de ce qu'il doit être et savoir.

Nous serons brefs sur l'*attitude*, la *position*, la *pose* et l'*ensemble*, qui ne ressortent pas directement du geste, mais l'accompagnent seulement, au même titre que la physionomie, pour le rendre plus expressif, plus éclatant, plus sonore, plus parlant.

L'*attitude*, c'est l'habitus général du corps, qui exprime quelque chose ou n'exprime rien, suivant qu'elle se servira de telle *position* pour *figurer* et de telle *pose* pour *exprimer* le sentiment, de tel *ensemble* pour lier les uns aux autres : *attitude*, *position* et *pose*.

Ces éléments sont à la mimique, ce que le style général, l'ordre et la composition du morceau écrit, sont à l'écriture, ce que l'harmonie est à la note ou au chant. Ils sont la base essentielle de la mimique, le cadre dans lequel le geste s'harmonisera. Ces choses, qui se sentent dès qu'on les exprime, sont de la plus haute difficulté à apprendre ; il faut plus d'un an à un mime pour tenir ou prendre telle attitude, avec ses différentes positions et ses différentes poses, qui dépendent de temps divers et différents ou opposés du pied, des jambes, du corps. C'est ainsi que le mime devra apprendre à dire : *Moi, je vous dis sortez !* En première attitude du corps, deuxième position des jambes, troisième pose des mains, l'ensemble indiquant, liant à la colère, par exemple. N'insistons pas et revenons au geste.

Lorsqu'un chanteur chante, il peut chanter à pleins poumons en voix mixte, ou en voix de tête, la façon dont il



Est-ce que vous croyez, par hasard?...

lancera le son au palais, dont il émettra la voix, lui per-

mettra ces variantes. Les poumons lancent l'air, le palais lance le son, que la glotte ou le larynx module et que les lèvres achèvent de nuancer.

Il en est de même pour le mime. Il peut mimer à pleins



Voyons, vous sentez bien...

bras, c'est-à-dire à grands gestes; moduler, c'est-à-dire mimer avec l'avant-bras seulement et la main, nuancer avec la main seulement. En mimique le bras crie ou lance la phrase et le geste, l'avant-bras parle ou dit le mot, la main articule, prononce et donne l'accent.

Aussi avons-nous trois catégories de gestes : 1° les petits ; 2° les moyens ; 3° les grands gestes expressifs ou passionnels.

Les petits commencent au poignet, pour se terminer à l'extrémité des doigts ; ils ne s'exécutent qu'avec la main, sans le secours du bras, ni de l'avant-bras.

Pour les faire, on tient le coude légèrement au corps et la main libre sur la poitrine ; dans cette attitude ou plutôt dans cette position, pour parler correctement mimique, on peut tout exprimer.

Les gestes moyens partent du coude jusqu'aux doigts et ne se servent que de l'avant-bras et de la main.

Les grands gestes emploient le membre supérieur tout entier.

En d'autres termes, il y a les gestes de mots, les gestes de phrase, les gestes de période.

Comme le chanteur, sa voix, et l'orateur, sa parole, le mime *lancera* son geste, de façon à ne pas crier à pleine voix une chose simple et banale, à ne pas se servir de tout le bras pour demander un verre. Il modifiera son *lancé* de façon à dire, parler, déclamer ou clamer, suivant le cas, et, si par hasard, il se trompe, ou bien l'attitude, la position et la pose, le suivront et alors il mimera en dehors du ton naturel, ou, si l'attitude, la position et la pose ne le suivent pas, il mimera faux, fera des *couacs*.

De même l'écrivain aura manqué de proportions, d'harmonie, d'ensemble, si, dans son sujet, il développe outre mesure et met au premier plan ce qui doit rester au second ; s'il ampoule, s'il a une incontinence d'adjectifs, qui sont, on

le sait, les parasites de la phrase, aux dépens de laquelle ils vivent et dont ils détruisent tout l'effet.

En mimique, encore plus qu'en écriture, les adjectifs sont pernicieux.

Lorsque le chanteur ou l'orateur se trouvent face à face avec le public, d'instinct, ils modifient leurs voix au diapason d'abord de la salle, suivant la distance à laquelle sont les spectateurs ensuite, et prennent une moyenne, pour la poser en quelque sorte, l'envoyer à la distance voulue, ni trop haut, ni trop bas, mais à l'oreille de la moyenne aussi des auditeurs. Trop haut elle résonne trop, trop bas on ne l'entend pas; dans les deux cas, c'est du bafouillage, ce n'est plus du langage ni du chant.

En mimique, c'est absolument la même chose. Après avoir *lancé* son geste, le mime doit le *poser* ni trop haut, ni trop bas, mais au niveau de l'œil moyen de la moyenne des spectateurs. Au croisement des rayons visuels, le *posé* du geste sera exact, ni en deçà, ni en delà. Mais le *posé* ne lui suffira pas, il faudra y joindre le *placé*.

Un geste se compose naturellement de *temps*; le *lancé* et le *posé* du geste sont deux temps. Dans le geste de boire, j'ai le temps qui prend le verre, les deux qui le portent à la bouche, enfin celui d'avaler. Le placé du *geste* est un de ces temps aussi. Dans l'acte de boire, le *placé*, c'est la bouche; dans le mot *je*, c'est la ligne médiane du sternum au niveau de l'articulation chondro-sternale de la quatrième côte; dans le mot *moi*, c'est le côté latéral gauche ou droit du thorax un peu en dehors, au-dessous du mamelon et au niveau des 6e et 7e espace intercostaux. En un mot, le placé du

geste, c'est sur soi ou dans le vide, devant l'œil du spectateur, l'endroit précis où doit se placer et s'arrêter la main pour prononcer le mot. Cet endroit est toujours le même



Après tout...

pour chaque mot, pour chaque geste, et a une importance plus capitale qu'on le croit.

Essayez donc de dire *je*, en plaçant votre index autre part que sur le sternum, ou *moi*, autrement qu'au-dessous

du sein et latéralement; essayez, vous dis-je, et vous verrez l'effet produit, et, si en vous-même, vous avez la sensation d'avoir dit *moi* ou *je*, vous aurez mimé faux, blaisé, gesticulé, aussi faux que si, pour boire, vous posiez le verre sur votre nez.

Que de mimes mal habiles aussi, parce qu'ils ne sont pas suffisamment rompus à ces exercices et qui miment sans *lancer*, *poser* et *placer* leurs gestes, qui les précipitent les uns sur les autres, les emmêlent, bredouillent, en un mot, et, par conséquent, deviennent incompréhensibles.

Tout mot mimé à sa place et bien articulé, doit être compris, mais et à condition qu'il soit dit et prononcé suivant les règles indispensables de ce grand art du mime.

Le simple geste boire est aussi difficile à exécuter et le mot à prononcer que les mots : *orages*, par exemple, ou *jour* ou *nuit*, qui sont d'une difficulté extrême et nécessitent des mimes consommés.

Le simple geste vite esquissé et la main portée à la bouche, peut bien, à la rigueur, exprimer la chose « boire grosso modo », mais jamais il ne dira : *je* bois, *parce que j'ai soif; nous* buvons, *pour passer notre temps seulement un moment; il* ne boit pas, il déguste *et c'est un connaisseur*.

Dans le même geste de boire, suivant la façon dont un mime l'exécutera, suivant ou les différents *liés* du corps dont il accompagnera son geste, sans physionomie même, le spectateur saisira admirablement toutes ces nuances diverses, et c'est là où mime et spectateur, goûteront vraiment le charme infini que nous signalions, et indéfinissable, dans

cette adéquation toujours parfaite du corps et du geste, pour suivre toujours et sans faiblir un instant la pensée, l'idée générale de toute l'œuvre qu'il représente à travers tous les actes, les scènes, les phrases et les mots. C'est là du véritable art mimique et du grand art.

Mais le mime n'arrivera à cette perfection, que lorsque, par un travail acharné, dans lequel il laissera sa peau, il sera tellement rompu à tout cet ensemble, qu'il le présentera presque sans effort et comme en se jouant.

Tels efforts et tel travail il a fallu faire au clown, pour présenter, en souriant et sans effort apparent, un exercice à se casser les reins ; tels efforts aussi il a fallu faire au mime pour présenter cette effrayante, cette épouvantable gymnastique mimique, cent fois, mille fois plus difficile, plus brisante, et qui demande mille fois plus d'énergie et de force musculaire que l'acrobatie la plus ardue.

Remuer l'index ou la main, est absolument plus pénible et plus lourd à soulever en l'air que le corps tout entier sur une barre fixe ou un trapèze.

Le mime, pour dire *oui* ou *non*, *ici* ou *là*, s'efforce et sue, il sue ses muscles, il sue son sang, il sue sa peau, il sue sa vie s'il s'acharne et meurt, mordu au cœur, par son art, regrettant de mourir incomplet et de ne pas pouvoir mourir, encore une fois, complètement formé, mime parfait.

Un art qui passionne à ce point ses disciples est un grand art.

Quelques mots encore sur les temps du geste. Le *lancé*, le *posé* et le *placé*, servent non seulement à l'effet du mot, à sa prononciation ou à son articulation, mais ils servent aussi

à maintenir l'équilibre harmonieux de la mimique, ils bornent, tracent au geste les limites précises dont il ne doit pas sortir.

Le mime doit, en effet, avoir les deux côtés du corps pareillement exercés, et, dans les gestes des deux mains, toutes deux doivent tomber sur la même ligne, en bonne place, pour l'harmonie et le timbre de la voix mimique ; il ne faut ni mimer en fausset trop haut, ni mimer en basse trop bas. La voix du mime par excellence, est le baryton ; chez le mime, comme chez le chanteur, c'est le médium, dans lequel, tout d'abord, se font ou existent les trous.

On voit de quelle importance sont ces choses qui paraissent minutieuses dès l'abord. Du *placé* du mot naît l'équilibre, mais naît aussi l'attitude de certains mots, de certaines phrases, de certains gestes, qui, naturellement, appellent et veulent telle ou telle attitude, indifférente, en avant, en arrière, liée, etc., etc. ; le placé du geste, en ces cas, appelle l'attitude, la commande ; sans lui, on ne la trouvera pas. Tel temps du geste, s'il est fait, exécuté à sa place, indiquera la position, comme le placé, aura indiqué l'attitude et la position des jambes, par exemple, ne doit se prendre qu'à un temps donné du geste, au même moment que le posé du dernier temps.

Prenons un exemple très banal, qui fera tout de suite comprendre. Je demande un verre en première position, par exemple des pieds, si le domestique est devant moi. Je suppose cela pour bien faire comprendre, j'exagère ; il est évident, que je ne prendrai pas une position des pieds en 1re, 2e, 3e ou 4e position, pour demander couramment un verre,

l'attitude de mon corps exprimera la position ; je ne le ferai que dans la tragédie, dans *Don Juan*, de Rouffe, par exemple, où tout doit s'exprimer.

Pour demander un verre en première position, c'est-à-dire, en avant (comme les gestes, les positions dépendent d'un cube), je dirai d'abord : *vous*, *donnez-moi un*, en lançant et posant les mots de façon à préparer ma position, et ce n'est qu'au moment où je prononcerai le mot *verre*, que je modifierai la position des pieds, l'un en avant de l'autre, le droit en avant, le gauche en arrière, le talon légèrement soulevé, faisant l'équerre, c'est-à-dire, en première position.

En d'autres termes, le temps du geste et le placé du mot, sont isochrones avec la position.

Le lecteur a compris, n'insistons pas; ce n'est, d'ailleurs, pas un traité d'art mimique que nous voulons écrire aujourd'hui.

Certains mots appellent donc certaines positions et certaines attitudes. Avons-nous besoin maintenant d'expliquer compendieusement ce que la mimique entend par lier les phrases entre elles, les mots, les bien articuler, créer cette harmonieuse harmonie du geste, qui fait le beau langage mimé, comme elle fait le beau langage parlé, quand il s'agit de la voix? Évidemment non.

Il est évident que si j'étends mal le doigt pour dire *toi*, que si je ne dis pas *vous* en détachant suffisamment l'index des autres doigts sans cependant le raidir tout à fait, si j'articule mal le mot *vous*, si la main le prononce sans moelleux dans la voix, si enfin, mon bras jette mal, donne une intonation fausse à la phrase à laquelle il appartient, j'aurai mal

parlé, trop haut ou trop bas, de tout le membre supérieur dans son ensemble, j'aurai bégayé de la main, blaisé, enfin, ou bredouillé du doigt.

Nous en avons fini avec le côté manuel de l'art mimique, que nous avons esquissé à grands traits, en essayant surtout de nous faire comprendre.

Un mot cependant encore sur la *prononciation* et l'*articulation* mimique, qu'il nous faut faire comprendre par un exemple.

Le mot *toucher* va nous servir pour cela.

En mimique le mot *toucher* n'est pas banal, quelconque, il ne veut pas dire *prendre*, *tâter*, il veut bien dire *toucher* et pas autre chose. Voici comment on le prononce. Mettez la main en tête de cygne, la pointe des doigts regardant le sol et opposez le pouce au petit doigt, ou, ce qui est encore mieux, mettez la main la paume en dessus, les doigts rapprochés, légèrement fléchis et le pouce opposé au petit doigt, puis, frottez successivement chaque pulpe d'extrémité de doigt en passant dessus avec le pouce. Arrivé à l'extrémité de l'index, continuez le mouvement de fermer la main, en frottant successivement vos doigts le long du pouce de l'éminence hypothénar et jusqu'en les repliant dans le creux de votre main. Vous aurez dit et articulé mimiquement le mot *toucher*. Essayez ce geste et vous verrez si, réellement, vous ne *touchez* pas, si vous ne dites pas *toucher*.

Ce geste, des plus délicats en apparence et des plus difficiles à décrire, est d'une exécution simple ; c'est, somme toute, le frottement du pouce sur chaque doigts, puis le frot-

tement de ceux-ci dans la main, qui, d'abord ouverte, se ferme à mesure du contact sur l'objet touché.

Voilà un exemple du jeu de la main et de l'articulation mimique des mots, qui, on le voit, ne sont jamais quelconques, mais sont toujours expressifs, miment, imitent, disent et parlent. Le langage mimique est non seulement un langage imité, c'est un *langage parlé*.

Un autre exemple encore. Comptez donc avec la main jusqu'à cinq, voulez-vous? Pour cela, vous lèverez les doigts les uns après les autres, n'est-ce pas? Eh bien, vous aurez tort, c'est là du bafouillage. En mimique on procède autrement. Faites comme moi : placez votre poing fermé devant vous, là, à la hauteur de mes yeux; puis, ouvrez le pouce en obliquant un peu la main sur le poignet, là, c'est *un*, et, maintenant, pour dire deux, vous allez ouvrir l'index, n'est-ce pas? Bien, faites-le, hein, comme c'est faux, ces deux doigts dont l'un se dresse et dont l'autre est couché, dont l'un tire à hue et l'autre à dia! Comme ils sont bien apparentés, comme ils font bien la paire pour dire deux! et notez que si vous relevez la main comme elle était avant, de façon à relever l'index, c'est alors le pouce qui se dépareille et se couche. C'est si simple pourtant de dire deux; effacez donc votre pouce derrière la paume et levez l'index et le médius à côté l'un de l'autre, çà c'est *deux*, un et un à côté sont *deux*, les deux sont parallèles et font bien la paire. Maintenant pour dire *trois*, relevez le pouce, qui, les deux premiers doigts en l'air, se place naturellement à côté d'eux et vous aurez *trois*. Pour *quatre*, effacez encore le

pouce et relevez les deux autres doigts; enfin, *cinq*, relevez le pouce.

Si maintenant vous voulez compter jusqu'à dix, laissez votre main gauche, par exemple, par laquelle vous aurez débuté, bien en face de moi, que je voie bien vos cinq doigts légèrement écartés, et refaites la même opération de la main droite.

Exécutez ce geste bien mimiquement au moment où dix heures, par exemple, sonnent à une horloge et vous verrez avec quelle précision, quelle facilité, vous suivrez et indiquerez la sonnerie aux spectateurs, même si vous leur montrez simplement un cadran qui marque dix heures sans les sonner.

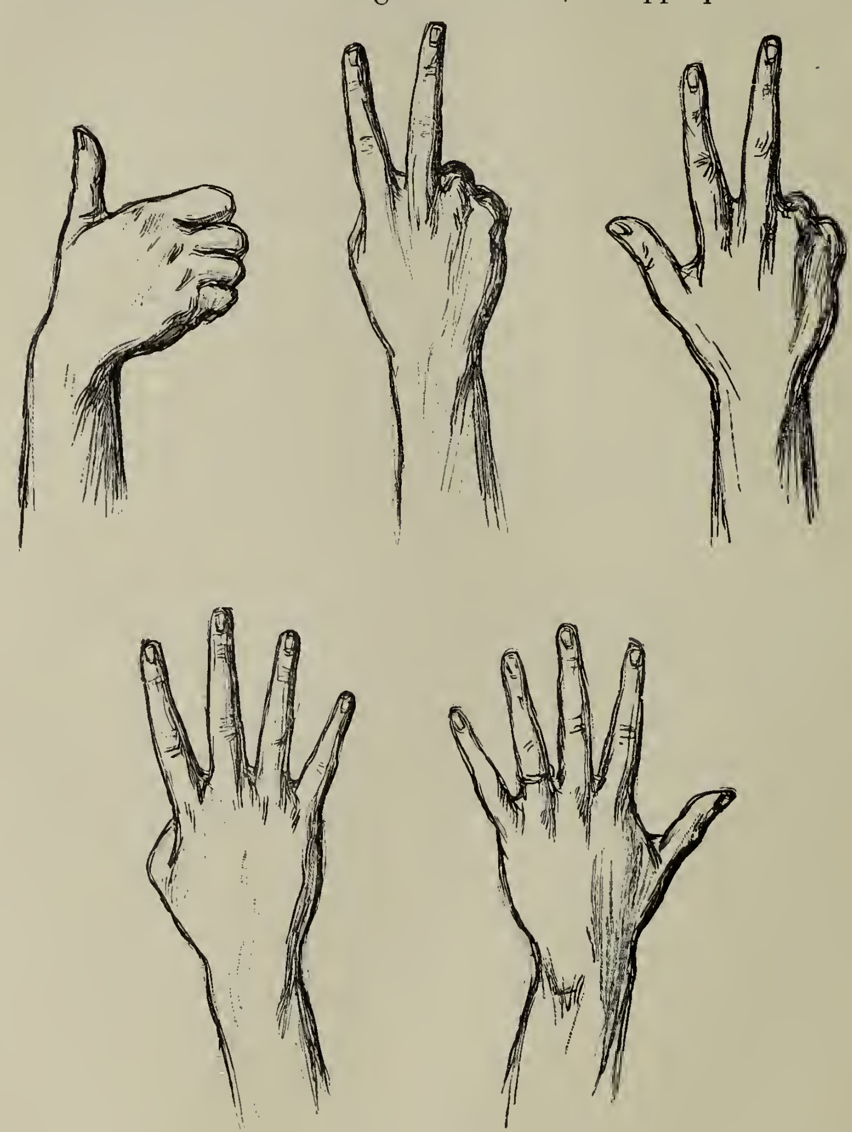
Ils suivront votre geste, qui fera image, et, comme nous l'avons vu pour l'acquisition du mot *cloche*, entendront cérébralement sonner l'heure que vous leur indiquerez.

En mimique donc, on peut compter de 1 à 10, c'est-à-dire tout chiffrer, puisqu'on a les 10 chiffres indispensables, et leur expression repose sur le bon sens mathématique, ensuite sur le bon sens musculaire, sur la facilité et le naturel du jeu des articulations de la main, sur la réciprocité et la solidarité du jeu de certains interosseux et de quelques muscles de la main, qui sont antagonistes et qu'il ne faut jamais appareiller.

La gymnastique des doigts est des plus curieuse et présente certaines analogies que les muscles expliquent et dont le mime se sert.

La première semble très facile à exécuter : Priez un de vos amis de serrer l'une contre l'autre les deux phalanges

intermédiaires de ses doigts du milieu, en appliquant l'une



contre l'autre les extrémités des pouces, des index, des annulaires et des petits doigts.

Priez-le de remuer successivement et de séparer l'un de

l'autre les pouces d'abord, puis les index, puis les petits doigts, il le fera très aisément, en se demandant ce que cet exercice peut présenter d'intéressant; mais, arrivé aux annulaires, il s'apercevra qu'il lui est impossible de les séparer, à moins de desserrer les deux phalanges qui doivent rester toujours l'une contre l'autre. Voilà une impossibilité assez curieuse, n'est-il pas vrai ? Séparez maintenant en deux groupes l'index et le major d'une main et l'annulaire et le petit doigt. Quelques personnes y arrivent assez facilement; d'autres ont besoin d'un apprentissage plus ou moins long. Il en est de même pour le pliage complet du petit doigt à l'intérieur de la main, les autres doigts restant allongés et serrés les uns contre les autres, et dans l'exercice qui consiste à replier l'extrémité de la dernière phalange d'un ou de plusieurs doigts, les deux premières phalanges restant droites. Toutes ces choses, le mime doit les apprendre : elles constituent la gamme de ses doigts.

En résumé, en mimique, on parle, on compte naturellement, anatomiquement, grammaticalement, mathématiquement.

Essayez, maintenant que vous le savez, de compter autrement avec vos doigts.

Ce que nous avons appris du geste et de la mimique, nous permet déjà maintenant de comprendre et de justifier ce que nous avons dit de Gaspard Deburau père et de Louis Rouffe, dans l'histoire de la pantomime.

Comme Gaspard Deburau le fût, on peut être un pierrot remarquable et un mime exécrable; comme Louis Rouffe, on peut exceller dans les deux.

Gaspard Deburau jouait des atellanes, c'était le saltateur romain première manière, avec la face blanche en plus au lieu du masque. Sans savoir mimer, la finesse ou la cocasserie des expressions de sa face blanche, la façon de se disloquer, le plus ou moins grand nombre de coups de pieds dans le derrière qu'il recevait, la façon dont il savait les recevoir, la drôlerie ou la vérité des situations, l'engouement d'un public mal dressé encore à comprendre l'art, la mimique, tout cela pouvait, à la rigueur, constituer un ensemble de saltateur et avoir eu un succès devenu légendaire, grâce à la connivence de quelques bonzes littéraires de l'époque qui l'ont admiré, disent-ils, qui l'ont décrit, mais qui, en tous cas, se sont trompés ou n'ont pas su voir. Car, nous le savons à présent, tout ce que l'on a dit ou écrit de Deburau, l'épluchage le plus minutieux de son répertoire qu'il nous a laissé, et dans lequel il n'y a que des situations, des jeux de scènes et pas une indication mimique, tout, en un mot, trahit, le saltateur, l'atellane, mais le mime jamais.

Relisez maintenant, si vous voulez, les comptes rendus de l'époque, lisez surtout les notices nécrologiques sur Deburau.

Du mime et de sa façon de parler, pas un mot ; mais, tout le temps des phrases en baudruche, telles que la mobilité des traits du visage, la malice des yeux, l'expression à la fois bête, spirituelle, méchante, bonne, colère ou paisible du regard ; puis, ce sont tous ses os qui *craquent*, *souples jusqu'aux doigts de pied;* ses bonds, ses sauts, ses déséquilibrements, etc., etc. ; du mime, il n'est pas question.

Des phrases, et quelles phrases! décrivent un acrobate devant lequel la postérité gobeuse s'inclinera désormais.

Ah! mon pauvre Deburau! comme on t'a fait et combien sots ont été tes amis de l'époque! Une seule chose est, peut-être, ton excuse; qui sait, au fond, si honteux de produire ta création devant des gens si incapables de la comprendre, tu n'as pas voulu pousser ta malicieuse cachotterie jusqu'au bout! Tu les auras trouvé trop superficiels pour s'intéresser à l'art mimique, tu t'es contenté de faire rigoler les poussahs littéraires, tu t'es obstiné à rester pitre, tu as mis le succès avant l'art.

Eux ou toi ont tort, dis, n'est-ce pas? Moi, je crois, que ce sont eux et que, souvent, tu as du pleurer et sur eux et sur toi, surtout en les faisant rire.

Faire rire! quelle chose triste; c'est digestif, peut-être, pour ceux qui rient, mais ce n'est pas de l'art; du bouffon à l'artiste, il y a un abîme comblé, il est vrai, par la bêtise des poussahs! Et dire que ce sont ces gens-là qui t'ont inventé! et, que sans eux, peut-être, tu n'existerais pas!

Quel autre grand artiste était Louis Rouffe, quel pierrot et quel mime! C'était, d'ailleurs, là, son orgueil; il signait sur l'affiche, Louis Rouffe, pierrot et *premier mime*, il faisait bien la différence celui-là.

Louis Rouffe, nous l'avons vu, dans l'histoire de l'art mimique et de la pantomime, avait rêvé de rendre à cet art l'éclat d'autrefois; il voulait, répétant les paroles de Cassiodore, que : « *l'artiste, par le seul mouvement de ses mains, expliquât aux yeux le poème, et, se servant de gestes composés, comme dans l'écriture on se sert de lettres, il portât*

à la vue et rendit sensibles jusqu'aux plus légères nuances du discours, exprimant sans parler tout ce que l'écriture ou la parole pouvait exprimer. »

Celui-là était un grand artiste, un grand mime.

Gaspard Deburau et Louis Rouffe sont morts, ne laissant l'un et l'autre aucun élève, aucun héritier de leur talent. Avec eux, la pantomime et l'art mimique sont morts, personne ne s'est trouvé de taille à les ressusciter ; tradition et travail sont perdus en France ; avec Deburau, a disparu un art incomplet et charmant, fait de mines et d'attitudes, joyeux, léger, rieur ou bouffon. Avec Louis Rouffe, un grand art, simple, sublime, noble et délicat, laissant bien loin derrière lui le théâtre. Elle est bien morte, malheureusement, pour ceux qui l'ont connue et qu'elle a mordu au cœur, la pantomime, pour ceux qui l'ont vécu, ri ou pleuré.

C'est à la mémoire de ces deux maîtres que nous écrivons ces pages ; peut-être, et c'est notre modeste ambition, aurons-nous fait toucher du doigt et comprendre ce qu'est la pantomime, ce qu'elle doit être, ce qu'elle était entre les mains d'artistes vrais. Gaspard Deburau et Louis Rouffe, l'ont créée de toutes pièces, ils ont créé cette parcelle, bâti ce coin du génie français, l'un incomplet, bon pierrot, mauvais mime, Deburau ; l'autre complet, génial, mime de premier ordre, Pierrot accompli, sans une défaillance, sans un défaut. Et c'est une singulière fortune que celle de cet art incomparable, qui passionna les générations. A peine renaît-il de ses cendres, à peine un homme naît-il pour le perfectionner, le faire comprendre, que comme Sisyphe, de son rocher, il tombe, retombe et roule, entraînant l'homme avec

lui. Pylade, Bathyle, Deburau, Rouffe, meurent jeunes à la peine, et, chaque fois, pour des siècles, l'art mimique meurt avec eux.

Donc, pour jouer la pantomime, il faut savoir mimer, car, désormais, l'art véritable, le véritable plaisir exquisement artistique de l'interprète et du spectateur, sont là. Le reste est polissonnerie. Le canevas et le geste, à peu près, ne sont pas plus pantomime que les bonshommes de neige ne sont sculpture, que le peintre d'enseignes n'est Raphaël. Il est juste de dire que l'art de mimer est un art des plus ardus à apprendre et des plus délicats, et qui n'est ni à la portée de l'intelligence, ni, surtout, à celle des moyens physiques de beaucoup. N'est pas bon mime, ni même mime qui veut; il faut, pour cela, des qualités physiques, des aptitudes, une hygiène spéciale, une étude, un entraînement.

Un bon mime doit avoir au moins $1^{m},70$ de taille, être solidement musclé, avoir une circonférence thoracique de 91 centimètres, un effort de soulèvement de 95 kilos, une résistance dorsale de 29, une détente de jambe de 44 et 36 centimètres, au moins, de circonférence de bras. Son poids ne doit pas dépasser $68^{k},700$.

Les chiffres que nous donnons ici sont absolus et calculés, nécessités par les traditions classiques de cet art.

En résumé, l'acteur qui se destine à jouer les mimes, doit être d'une taille au-dessus de la moyenne, trop petit ou trop grand, il est également ridicule. Sa force musculaire doit être telle, qu'elle lui permette de se plier facilement à toutes les exigences de la tradition. A l'opposé des acteurs modernes

du boulevard, auxquels leurs infirmités servent de talent, le mime doit être exempt de toute tare physiologique; ni la gymnastique, ni l'escrime, dans ses différentes formes, ni l'équitation, ne doivent lui être étrangères. Il doit, enfin, subir une hygiène spéciale, car il est sujet à des maladies spéciales, inhérentes à sa profession, qui le tuent rapidement. On peut dire que tout mime, le jour même où il aborde son métier, signe son arrêt de mort à brève échéance. Le vieux mime n'existe et ne peut exister.

La première chose que le mime doit apprendre et soigneusement, c'est à respirer, à régler sa respiration méthodiquement, à la ménager, à réglementer le phénomène de l'effort dont il doit toujours être maître.

Nous savons, en effet, que tout acte, tout geste, s'accompagne d'un ensemble de phénomènes et d'actes physiologiques, qui caractérisent l'effort.

Certaines conditions sont nécessaires pour que l'effort du geste s'accomplisse. C'est d'abord la fixité et la solidité de la poitrine qui doit servir de point d'appui aux muscles divers qui vont se contracter : or, pour que la cavité de la poitrine, composée essentiellement de pièces mobiles, puisse être transformée en point d'appui solide, il est nécessaire qu'elle conserve momentanément, et pendant un certain temps, une quantité d'air assez considérable dans les poumons. Voici comment cela se passe :

Il se fait d'abord une inspiration large et profonde; puis, presque immédiatement, les muscles expirateurs de la poitrine et de l'abdomen et le diaphragme se contractent pour expulser l'air introduit par l'inspiration; mais au même

instant, et en vertu d'une contraction synergique des muscles destinés à mouvoir la glotte, cette ouverture se contracte et se ferme complètement en empêchant l'expiration de se faire. Il en résulte que, l'ensemble du thorax plein d'air comprimé de toutes parts, forme une cage solide, présentant un point d'appui énergique aux muscles qui s'y insèrent. Le geste et l'effort peuvent alors avoir lieu. Pendant ce temps, la respiration est suspendue, l'hématose ne se fait plus, le cœur se dilate passivement, des congestions cérébrales peuvent alors se produire, ou l'emphysème ou des hernies.

Le mime doit donc s'habituer à respirer et éduquer tout ce système pour éviter les accidents que nous venons de signaler.

Cela fait, il doit apprendre à se tenir debout, c'est-à-dire dans la station verticale qui est un véritable exercice et doit être l'objet d'une éducation spéciale, d'une véritable instruction. Elle est assez fatigante, pour que l'immobilité sous les armes, si recherchée des instructeurs militaires, finisse par donner le vertige aux jeunes soldats. Dans presque toutes les revues, on voit des hommes s'affaisser brusquement dans les rangs après quelque temps de station verticale.

Lorsque le mime a bien appris à respirer et à *hancher*, c'est-à-dire à se tenir debout, le poids du corps par un petit artifice portant alternativement sur une hanche puis l'autre, sans qu'il y paraisse et sans fatigue, il peut alors commencer à mimer ou plutôt à apprendre à mimer.

Pour cela, on lui dégourdira d'abord bras et jambes par les exercices suivants : Exécuter avec le bras un mouvement

circulaire (20 fois). Étendre les bras en avant (30 fois), en dehors (30 fois), en hauteur (12 fois), 8 à 10 respirations fortes et profondes.

Exécuter un mouvement circulaire avec le tronc (30 fois), se frotter les mains (80 fois), redresser le tronc (12 fois), élever la jambe latéralement (18 fois), 8 à 10 respirations.

Rapprocher les jambes (8 fois), étendre et fléchir le pied (40 fois), exécuter un mouvement analogue à celui de scier (30 fois), élever le genou en avant (12 fois), 8 à 10 respirations.

Lancer le bras en avant et en arrière (10 fois), s'accroupir (24 fois), lancer les deux bras latéralement (100 fois), 8 à 10 respirations.

Exécuter le mouvement de fendre du bois (20 fois), de faucher (24 fois), trotter sur place (300 fois), 8 à 10 respirations.

Lancer la jambe en avant et en arrière (24 fois), latéralement (24 fois).

Cette petite gymnastique d'entraînement terminée, le mime est alors apte à prendre sa leçon ou à travailler : il a fait agir successivement tous ses os, ses articulations et ses muscles.

Ici, nous sommes obligés de l'abandonner. Le cadre de ce volume absolument restreint au geste, nous condamne à ne pas parler d'une infinité de questions capitales, mais qui sont plus spécialement du domaine du théâtre et de la pantomime. De ce nombre est l'étude physique complète du mime et de l'acteur. Les aperçus que nous en avons donné montrent au lecteur combien la pantomime est intéressante et soulève de problèmes intéressants et divers.

Revenons-en à l'étude du geste proprement dit.



La marguerite.

Jusqu'ici, nous n'avons en quelque sorte parlé et mimé

des gestes que nous pourrions appeler simples et secs. Nous avons parlé, exprimé des idées générales grandes et petites, généreuses ou étroites et dit des mots. Puisque incidemment cependant, nous avons parlé de l'attitude, de la pose et de la physionomie, de l'expression en un mot, joignons un moment les trois choses et voyons comment, avec leur aide, on rend le geste *imagé*, *expressif*, comment enfin, on peut le rendre *éloquent*.

Prenons pour cela deux exemples : la *jeune fille qui écoute* et l'*homme en colère*, et combinons attitudes, position, pose et geste.

Voyez la jeune fille, immobile, un peu dressée sur la pointe des pieds, le haut du corps tendu dans la direction d'où vient le bruit. — Elle *entend* simplement : c'est l'attitude dans la position et la pose la plus naturelle.

Mais la voilà qui a élevé un bras, le droit, un peu tendu dans la direction du bruit : à l'attitude elle a joint le geste, en même temps, ses yeux se sont grandement ouverts et sa bouche s'entr'ouvre, il est évident qu'elle s'intéresse davantage au bruit, *elle n'entend plus*, seulement *elle écoute*. Qu'elle baisse maintenant un peu le corps fléchi dans la direction du bruit, qu'elle écarte légèrement les pieds de façon à ce que le gauche passe légèrement aussi au second plan derrière le droit, l'attention s'accentuera; et encore plus si elle étend le bras gauche en arrière.

Laissez la jeune fille dans cette attitude, mais en modifiant seulement la position et la pose. A la place de l'œil ouvert, mettez-en un dont les paupières se rapprochent davantage, rendez le regard plus fin, fermez la bouche, retirez la main

portée en avant vers le côté où le bruit se fait entendre, et placez l'index devant les lèvres, la paume de la main en dehors. Ce ne sera plus alors l'attention seulement surexcitée, il s'y mêlera déjà le désir de connaître le bruit, de l'analyser, de le réfléchir, d'en percevoir le sens.

Cet ensemble est attentif, il exprime que le bruit est loin, indécis, et qu'on a besoin de recueillement et de silence pour le bien percevoir.

Faites à présent un autre changement : que le corps ne soit plus tellement penché, mais pour ainsi dire dans l'attitude de la fuite, que les deux genoux paraissent se plier, que le pied à demi levé dans les poses précédentes soit fixé à terre, tandis que l'autre reste comme il est. C'est la crainte, la peur du bruit, l'envie de se sauver.

Tout un petit drame, on le voit, par attitudes, position, pose, physionomie et geste. Si la jeune fille est Colombine, il est évident qu'elle a cru entendre venir Léandre, et c'est Cassandre, à sa place, qu'elle nous annonce et qui vient.

De la même façon, analysons la mimique de la colère.

Représentez-vous l'offensé avec le bras levé, dirigeant le poing vers son adversaire après lequel il s'élance, et vous aurez l'expression pleine et pure du désir de l'attaque Montrez-le avec le poing fermé, baissé vers la terre, et en même temps, le corps jeté un peu en arrière, de sorte qu'il paraisse plutôt s'éloigner de l'agresseur que de vouloir s'en rapprocher, et vous aurez une attitude, une expression et un geste mixte dans lesquels le désir qui s'efforce de s'écarter lutte avec celui de l'attaque, au point que ce dernier peut à peine être maîtrisé par le premier.

Que l'offensé saisisse d'une main inquiète et tremblante



ses vêtements, que son regard incertain erre de côté et d'autre, que furieux il marche à l'aventure dans une agi-

tation perpétuelle, qu'il brise, qu'il déchire ou écrase quelque



chose, et vous aurez le désir d'attaque déjà détourné de son objet, mais encore vif, agissant, enflammé.

Enfin, que l'homme en colère se jette sur lui-même, s'arrache les cheveux, les vêtements, se livre aux contorsions les plus extraordinaires, et vous aurez alors le spectacle, la mimique du paroxysme de la furie..... A moins que, comme le veut la véritable mimique, il ne reste tout à coup immobile, se rongeant les ongles ou simplement remuant les doigts dans ses mains serrées.

En mimique, on le voit par ce dernier exemple, les plus grands effets confinent à la plus grande simplicité.

Il nous faut encore maintenant donner quelques exemples d'*attitude*, pure et simple, avec ou sans *geste*, avec ou sans *pose* ni *position*, pour montrer quelques nuances délicates.

Voyez ces deux mimes debout, dans une attitude mélancolique, que l'un ait les mains pendantes abandonnées à leur propre poids ou très faiblement jointes, que l'autre leur donne seulement un peu plus de tension en entrelaçant les doigts plus ou moins profondément et en renversant à demi les mains, la paume vers la terre. Croyez-vous qu'il soit indifférent de prendre l'une au l'autre de ces attitudes pour exprimer la mélancolie? Ou ne trouvez-vous pas que dans la première domine davantage une mélancolie profonde et pure, et que dans la seconde, il y a un mélange de souffrance, de douceur? et, cette dernière attitude ne commandera-t-elle pas aussi un léger changement dans la physionomie, les sourcils relevés avec plus de force et la tension des muscles de la peau?

Ainsi tout s'enchaîne en art mimique, tout se lie; rien, jusqu'au plus petit détail, n'est oiseux ou indifférent.

Montrons quelques attitudes assises :

Lorsque le mime assis tient dans une main sa tête lourde et fatiguée, la manière de tenir la main et l'endroit où elle est placée, la position de la tête sortant davantage des épaules, et appuyant fortement sur la main ou y tombant avec mollesse, ces nuances auront des significations et produiront des effets différents.

Dans la tête fatiguée et s'affaissant librement sur la main ouverte dont les doigts allongés, l'embrassant sans effort se perdent légèrement dans les cheveux, nous avons le geste, l'attitude et le signe d'une mélancolie douce et tranquille.

La tête moins pendante et plus fortement pressée entre les doigts ou contre le poing fermé, donne une nuance de chagrin. La main ouverte ou fermée qui n'est point placée sur tempe, mais devant le front, de sorte que son ombre couvre les yeux, est un nouveau geste qui indique le désir de se concentrer en soi-même.

Lorsque le front pressé par la main se rejette un peu en arrière, de sorte que le menton saillit plus en avant, cette attitude nous indique un surcroît de souffrances.

Quand l'index repose isolé sur le front, tandis que les autres doigts et le creux de la main cachent une partie du visage, on a l'expression d'une réflexion plus suivie que le sentiment de la douleur, du chagrin, de la mélancolie peuvent nuancer de différentes manières.

Dans l'attitude, la position du corps exprime l'idée, le sentiment, tandis que la position droite perpendiculaire signifie l'indifférence. La position oblique est le premier



Contentement passe richesse.

trait général commun de l'expression de tous les désirs



Contentement et richesse.

qui se portent vers un objet extérieur et déterminé.

L'aversion ou la crainte, s'expriment par la position oblique du corps en arrière; le désir ou la joie, par la position du corps en avant. Si le danger couru vient d'en haut, le corps se tassera, se rapprochera de terre; il s'élèvera, au contraire, si le danger vient d'en bas, comme dans le cas où l'on veut éviter la morsure du serpent.

Dans toutes ces attitudes et ces positions, un simple temps des mains ou des pieds changera la signification : le mot changera avec la place des mains ou des pieds, l'attitude exprime, la pose parle, le temps des mains ou des pieds dit.

Dans l'attitude debout, croisez les bras sur la poitrine et avancez un pied, c'est l'orgueil; croisez les mains sur le ventre et rentrez le pied, c'est l'abandon, la bonhomie; mettez vos mains derrière le dos, les pieds joints, le ventre en avant, c'est la bonnasserie; la tête en l'air, c'est la musardise ; dans cette pose, allongez seulement un pied en avant, c'est l'orgueil vantard, le dindon ou le paon. Les mains dans les poches, la tête droite, c'est l'indifférence; la tête penchée, c'est la réflexion; la tête veule, c'est l'abandon.

Asseyez-vous les bras croisés, vous êtes indifférent; laissez aller vos mains sur les genoux, vous vous abandonnez; tournez les pouces, vous êtes perplexe.

Il serait facile de multiplier à l'infini ces exemples en multipliant les gestes.

En résumé : six gestes, trois positions du corps et quatre temps des pieds, et nous avons toute la mimique, toute la gamme expressive de l'humanité.

Voici à titre de documents, les neufs premières leçons de mimique classique :

PREMIÈRE LEÇON

Moi, je, toi, tu, il, lui, nous, vous, eux, nous tous, vous tous, eux tous, mon, ton, son, notre, votre, leur.

DEUXIÈME LEÇON

Père, femme, mère, avant, arrière, grand-père, grand'-mère, arrière-grand-père, arrière-grand'mère, fils, petit, grand, homme, Cassandre, vieillard, Arlequin, jeune, gai, Pierrot, Colombine, statue, gracieux.

TROISIÈME LEÇON

Aujourd'hui, ici, je veux, demain, après demain, hier, longtemps, mais, et pourquoi, on, oui, non, pas, rien, peu, très peu, beaucoup, énormément, qui.

QUATRIÈME LEÇON

Table, fenêtre, commode, chaise, tiroir, lit, maison, prison, église, pont, rivière, poisson, pêcher, couteau, fourchette, cuillère, verre, bouteille, boire, manger, couper, apporter, ouvrir, prendre, toucher, casser, boire à la santé, toast, répandre, renverser, ivre, trop manger, mot, oiseau, voler.

CINQUIÈME LEÇON

Lumière, allumette, lanterne sourde, allumer, éteindre, mouchoir, bas, jarretière, gilet, pantalon, s'habiller, se laver, se peigner, se laver les mains, tailleur, cordonnier,

bouquet, fleurs, robinet, sentir, flairer, arroser, chapeau, tout à coup, saluer, mourir, ciseler, reculer, lorsque, étrangler, marteau.

SIXIÈME LEÇON

Gendarme, justice, soldat, officier, général, tambour, sergent, caporal, chef, brigand, assassin, ennemi, drapeau, bivouac, tente, poignard, pistolet, épée, sabre, honneur, déshonneur, honte, roi, chef, se battre, mettre en prison, empoigner, jurer, Dieu, cacher, attendre, chercher, découvrir, silence, marcher, aller, poison, tuer, se taire, prêtre, bénir, maudire, confesser, absoudre, courir, s'asseoir, dormir, veiller, appeler.

SEPTIÈME LEÇON

Visage, bon, beau, ami, laid, horrible, boiteux, bossu, manchot, estropié, malade, médecin, mal aux dents, à la tête, colique, épingle, là-bas, loin, plus loin, tout à fait loin, tout là-bas, cœur, aimer, souffrir, fatigué, offrir le bras, épouser, colère, argent, payer, haïr, compter, 1, 2, 3, 4, etc., prier, supplier, bouquet, fleur, égratigner, pauvre, mendier, heure.

HUITIÈME LEÇON

Cheval, âne, chien, ours, voiture, fouet, singe, semer, jeter, battre, échelle, se pendre, grimper, sauter, descendre, escalier.

NEUVIÈME LEÇON

Pluie, vent, orage, éclair, nuage, jour, nuit, soleil, lune,

barque, bateau, la mer, nager, danser, ratisser, tombeau, étrangler, faucille, faire une gerbe, lier, moulin, blé, paille, eau, roue, chemin, sac, meule, jeunes gens, jeunes filles, pousser, onduler.

L'explication du pourquoi de ces explications nous entraînerait trop loin dans l'art mimique complet qui demande à lui seul tout un volume. Le lecteur en a vu d'ailleurs suffisamment par les mots que nous en avons extrait et que nous avons décomposé devant lui.

Disons cependant qu'elles sont surtout basées sur la similitude, le rapprochement de certains gestes complémentaires, supplémentaires ou similaires les uns des autres.

Cependant, suivant notre habitude, nous allons donner des exemples et des preuves à l'appui de ce que nous avançons.

Comme gestes similaires prenons-en deux simples et faciles à expliquer. Moi et mon, et montrons que l'art mimique accentue parfaitement ces deux nuances si délicates et en apparence si grammaticales seulement de la possession.

Nous savons comment se dit *moi*. Si, pour dire ce mot, je suis obligé de prendre possession de moi-même, ainsi que nous l'avons vu avec la paume de ma main pour dire *mon*, et le faire bien comprendre, il me faudra chercher un geste intermédiaire entre *je* et *moi*, dans *mon*, ni je ne m'indique, ni je me possède, mais j'indique que je possède ce qui est indifférent et intermédiaire. Aussi, prendrai-je le geste intermédiaire et avec l'extrémité de tous les doigts rapprochés, le pouce seul bien entendu en dehors, je frapperai légèrement deux petits coups, tac, tac, sur le côté de ma

poitrine, puis aussitôt, je lierai ce geste avec celui du mot que je possède. Ainsi, je dirai : « mon verre, » *mon*, très bref, prononcé du bout des doigts vite, et verre plus longuement, comme le mot principal qui doit retenir l'attention.

C'est là ce que l'on appelle l'accent mimique, la prononciation qui consiste tout entière dans la longueur mise ou la vitesse dans la liaison des gestes entre eux, soit qu'on raconte simplement, qu'on dise ou qu'on déclame, il est évident que les gestes de mots et de phrases principaux devront être toujours mieux dits et plus longuement prononcés que les mots ou les phrases incidentes, et que dans la phrase par exemple : Je vous dis, apportez-moi mon verre, les mots : *je*, *moi* et *mon* devront être dits rapidement et bien liés avec les verbes qui les suivent ou les précèdent. Dits rapidement ne signifie pas escamotés ni filés.

Voilà ce qui concerne les gestes similaires de la première catégorie ; quant à ceux de la deuxième, prenons-les dans la neuvième leçon ; là nous trouvons réunis : *Pluie*, *vent*, *éclair*, *nuages*, *nuit*, *orages*, parce que c'est la réunion des cinq premiers gestes qui compose le mot mimique *orage* et qui sert à le prononcer.

Ce mot est un des plus difficiles à mimer à cause de sa longueur, il rappelle les noms allemands composés et ceux que la science emploie journellement composés. Aussi disons cependant qu'il est bien moins long et certainement bien plus vite mimique, le mot *transsubstantiellement* par exemple, et autres participes ou adverbes français, la terreur des bègues et des illettrés.

Pour dire orage, le mime décompose l'orage en ses élé-

ments. D'abord, il lève la tête pour regarder le ciel, puis, l'abaissant légèrement, il élève les deux mains rapprochées paumes en bas au-dessus de sa tête les abaisse jusqu'au niveau de ses yeux qu'il ferme à demi comme pour les cacher dessous : alors, il a dit nuit; puis faisant tourner ses mains l'une autour de l'autre, il roule de gros nuages à l'horizon, puis les mains descendent les doigts pendants et agités simulant la pluie, enfin le bras droit se tend vers la gauche de toute sa hauteur l'index tendu et descend vivement en zigzags jusqu'au bas du côté droit et un peu en arrière. Le mot orage a été dit et décomposé.

Quelques exercices mimés maintenant et nous en avons fini.

PREMIER EXERCICE

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume,
Pour écrire un mot;
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu,
Ouvre-moi ta porte,
Pour l'amour de Dieu.

DEUXIÈME EXERCICE

J'ai faim, j'ai froid, je suis fatigué, j'ai marché longtemps, longtemps et je viens de bien loin là-bas; j'ai pensé qu'ici, je trouverais quelqu'un, homme ou femme, pour m'aider ou me secourir; je ne suis pas un mendiant, ne me faites

pas l'aumône; donnez-moi du pain, je le mangerai, mais après l'avoir gagné. Avant, non.

TROISIÈME EXERCICE

Là dans la maison est la femme que j'aime et pour laquelle mon cœur bat, j'en compte les battements tumultueux. Sait-elle seulement que je suis là? non, elle dort peut-être entre les bras d'un autre. Miséricorde, si je le savais ou si je le voyais. Elle sera à moi ou je la tuerai.

QUATRIÈME EXERCICE

Partout la nuit, je ne vois rien, je marche à tâtons. Holà, qu'est-ce ceci? Un voleur? Cachons-nous et observons. Ah! il s'arrête, il prend une échelle et deux marteaux, il applique l'échelle au mur et grimpe..... Ah! il se retourne, écoute, n'entend et ne voit rien, il est rassuré. Bah! dit-il, un peu de courage! le voilà qui allume sa lanterne avec précaution, et pénètre à travers la croisée qu'il vient d'ouvrir. Je ne vois et je n'entends plus rien, il ne fait plus de bruit, que fait-il donc? Tiens le voilà. Que porte-t-il donc dans ses bras, caché sous son manteau? Un enfant! Misérable, je sens la colère qui me gagne, je cours chercher un gendarme pour le faire empoigner sur-le-champ.

CINQUIÈME EXERCICE

L'ennemi est là; de toutes parts, les soldats sont cachés, on crie alerte! voilà une patrouille qui passe. Allons. Un offi-

cier qui porte le drapeau est entouré par 1, 2, 3, 5, une masse d'ennemis, je le saisis au cou et, en l'étranglant, je le renverse et lui dit : Allons, rendez-vous! puis, je saisis mon pistolet et je le tue. Alors, je saisis le drapeau, en criant: Victoire!

Le lecteur, nous pardonnera la longueur de ce chapitre, tout entier consacré à l'art mimique; mais il avait sa place dans un livre sur le geste qui en est la base.

Il nous faut, pour terminer, montrer la mimique chez les peuples primitifs, et pour cela les Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord vont nous servir d'exemple. Le *Patriote illustré* de Bruxelles a publié à cet égard un article des plus intéressants. Les conditions de la vie des Peaux-Rouges ont nécessité chez eux un perfectionnement rapide du langage mimé et du geste. Ce sont des peuples dits à grands parcours, c'est-à-dire qui vivent de la chasse sur d'immenses territoires où ils se rencontrent les uns les autres et où ils sont forcés d'échanger des idées, de s'entendre, bien qu'ils parlent des langues absolument différentes les unes des autres aussi.

Les Peaux-Rouges, dont le langage, à dessein amphigourique, et les expressions métaphoriques, dénotent toute l'intelligence et la finesse, répandus sur un immense territoire, d'Alaska à Panama, ont été obligés, pour se comprendre, d'employer un langage mimé uniforme, puisque leurs langues étaient différentes, aussi allons-nous trouver chez eux une mimique absolument parfaite. Elle aura ses

signes généraux, ses gestes de mots et ses gestes particuliers de tribus, tout, en un mot, ce que nous rencontrerons dans notre art mimique le plus raffiné.

Voyons d'abord les signes généraux.

Et, d'abord, on emploie la couverture. Quand les Omahas constatent l'apparition d'une bande de buffalos, ils déploient la couverture en longueur en tenant les bras aussi écartés que possible. Quand ils se préparent à camper, ils élèvent la couverture sur un pieu. Pour un signal d'approche, ils s'abaissent ; pour s'éloigner, ils la secouent. Chaque but divers, en un mot, et chaque idée générale a donc chez eux une manière spéciale de présenter la couverture.

Si, à un moment donné, il devient nécessaire de communiquer avec des amis à distance, on utilise la fumée et même la poussière, et en diversifiant les intervalles et la position relative des foyers, on obtient une grande variété de signaux. La nuit, ce sont des flèches de feu, qu'on lance en l'air, de multiples façons, et qui sont aperçues à de grandes distances.

Mais, les signes les plus intéressants sont les gestes de la conversation. Que de fois, dans le Var-West, des transactions importantes en fourrures n'ont-elles pas été conclues, des locations consenties, des traités conclus sans qu'un seul mot ait été échangé entre les tribus. Les interprètes Indiens, employés par le gouvernement des États-Unis, sont remarquablement experts en ce genre de langage. Quelques-uns des gestes et signaux en usage sont étrangement éloquents. Prenons quelques exemples : Pour exprimer qu'une chose est mauvaise, répugnante, quel est le signe?

L'Indien secoue les doigts de la main droite en dehors, comme s'ils étaient mouillés. Mais, chez certaines tribus, les doigts sont à moitié fermés et le pouce replié sur les deux premiers doigts, la main est rejetée derrière le dos, du côté de l'objet en question, de façon à indiquer qu'il n'est bon qu'à être jeté.

Le qualificatif *brave*, *courageux*, est exprimé chez les *Shoshones* en fermant le poing droit et le plaçant sur la poitrine. Mais, chez les *Sioux*, les deux poings sont poussés en avant, à une certaine distance de la poitrine, les paumes en dedans et le poing droit à quelques centimètres sous le gauche.

Chez les *Commanches*, le geste est celui que donne notre dessin.

La mort est exprimée en dirigeant l'index vers le sol et aussi en croisant les bras sur la poitrine, puis en les posant sur la tête inclinée. Le geste des *Bannacks* est celui que nous donnons. Pour exprimer le mot *mourant*, nous donnons le geste en usage chez les *Apaches*, les *Commanches*, et pour *presque mourant*, mais en voie de guérison, la main s'abaisse lentement vers le sol, puis se relève avec la même lenteur.

Croître a un signe très expressif : la main est tenue comme dans le dernier, après quoi on la relève en l'air.

Pour *rien* ou *je n'ai rien*, les *Sioux* se servent d'un signe très naturel : ils font passer vivement la paume de la main droite sur la gauche, depuis le poignet jusqu'au bout des doigts.

Pour exprimer le signe d'*amitié*, voici le geste des


arbre
rien
brave
pluie
mort
croît
soleil


ami
mourant
c'est faux
le soleil chez les Cheyennes
tué
presque
mourant

Dakotas. Il est remarquable que rarement un Indien donne une poignée de main à un autre Indien. Cette marque d'alliance ne s'emploie qu'avec les blancs.

Pour *tué*, voici le geste des *Cheyennes*. Pour la pluie, c'est celui des *Shoshones* et des *Apaches*.

Il y a le *soleil* ordinaire et le *soleil* tel que l'expriment les *Cheyennes*. Tous deux signifient la même chose, car le disque solaire complet est indiqué dans les deux manières. Pour indiquer un arbre, on tient la main devant le corps, comme le montre le dessin, et on l'élève peu à peu afin de donner l'idée de croissance.

Geste mensonger: l'emblème de la fausseté, du mensonge chez les *Aukarcs*. Ils font mouvoir l'index et le médius, écartés dans le sens de la ligne pointillée.

DU GESTE

DANS SES RAPPORTS AVEC LA PAROLE

LA STATUAIRE — LA PEINTURE — LA DANSE
LE THÉÂTRE

I

LA PAROLE ET LE GESTE

La mimique et le geste, dit-on volontiers, ont ce défaut capital de ne jamais pouvoir exprimer ou représenter que des idées générales, vagues, idées que chacun, à cause précisément de ce manque de netteté de l'expression gesticulée, a le droit d'interpréter un peu comme il l'entend. En d'autres termes, la mimique serait exclusivement composée de mots à double sens, de synonymes d'équivoques, ou mieux de contresens.

De la sorte, ajoute-t-on, rien de précis dans cette façon d'exprimer la pensée; une scène mimée est toujours papillotante, floue, que le moindre mot, la moindre phrase viendrait tout à coup éclaircir et rendre intelligible. Le geste donc ne peut se passer du mot : le second est une chose naturelle, que tout le monde saisit, entend et comprend : le premier, au

contraire, une chose toute conventionnelle et hiéroglyphique en soi.

Voilà, si nous ne nous trompons, l'argument typique des adversaires du geste ou plutôt de ceux qui ne connaissent rien à cette façon de langage.

Eh bien! on ne peut répondre qu'une chose à leur argumentation : *Autant de mots, autant d'erreurs!*

Nous avons déjà fait en grande partie, justice de ces hérésies dans le chapitre précédent consacré à l'art mimique, nous avons rapidement, mais suffisamment montré combien cet art est grammatical, naturel, physique, physiologique et adéquat en tout et pour tout au génie physique et au génie intellectuel de l'homme.

Nous allons maintenant montrer qu'il est bien plus naturel que la parole, et en faisant le procès de cette dernière, en citant à la barre le langage articulé, nous démontrerons jusqu'à l'évidence que s'il y a au monde quelque chose de conventionnel, de grotesque, c'est bien ce langage articulé et l'orthographe qui en est le corollaire, l'accompagnement obligé; qu'un beau discours bien mimé est certainement supérieur à un beau discours parlé, ne fut-ce que par cette raison toute physique qu'il est perçu par l'œil, organe d'un sens; la vue, bien supérieur, bien plus aigu, et qui occasionne des sensations bien plus vivantes, plus vibrantes, plus suaves que l'oreille et l'ouïe, sens éminemment secondaire et toujours plus ou moins obtus et que, enfin, ceux-là seuls, le nient qui ne comprennent pas la mimique étant aussi auvergnats vis-à-vis d'elle que l'auvergnat en face d'un beau discours parlé. L'un ne comprendra pas plus l'une, que l'autre l'un, tous

deux manquant de la même éducation, de la même instruction, de la même habitude, nécessaires, indispensables et qui ne sont pas plus conventionnelles, si l'on veut bien y réfléchir, quand il s'agit de l'autre que quand il s'agit de l'un.

Paradoxe, dira-t-on? Eh bien! soit, faisons du paradoxe, cela est amusant, quelquefois. Rappelons-nous d'ailleurs que le paradoxe est une vérité en avant de peu seulement à l'horloge du temps et de l'évolution humaine, et que sous le grotesque apparent du paradoxe se cachent souvent aussi de singulières vérités.

Mais prenons tout de suite un exemple qui va séparer le discours de la mimique; et puis essayez donc d'en retorquer la justesse et de montrer que dans certains cas, pour ne pas dire tous, la mimique n'est pas supérieure au langage et ne se comprend pas mieux que lui?

Par ce temps de socialisme où le prolétariat cherche à arriver à son tour au pouvoir, voilà cependant vingt ans que, par des affiches manuscrites ou imprimées, par des journaux, des placards, des discours, des meetings, des conférences, par tout l'arsenal en un mot, et tous les procédés du langage articulé, par tous les artifices de la parole, il essaie de faire comprendre au bourgeois que son heure est passée et que la sienne, par contre, est venue.

A quoi, je vous le demande, ont abouti toutes ces phrases, cette incontinence de langage articulé? A rien. Le bourgeois continue à rire d'un rire de béat satisfait; les mots de *liberté*, *égalité*, *fraternité*, que l'autre cependant lui corne aux oreilles sur un ton qui veut clairement dire : *A moi*

l'assiette au beurre! lui entrent d'un côté et lui sortent de l'autre, et il se complaît dans cette idée, faisant ainsi lui-même le procès du langage : *Tout ça, c'est des mots!*

Mais supposez maintenant que le prolétariat passe tout de suite, demain, si vous voulez, pour reculer l'échéance à son extrême limite, de la parole à l'acte et à son geste.

Au lieu de coller son placard sur papier plus ou moins couleur sang de bœuf au-dessous du réverbère, dans l'ombre tremblotante à la lumière, que profile la barre d'appui sur le mur; qu'il croche une bonne fois dans la peau du bourgeois et qu'il en suspende un, le premier, à cette même barre dont le cadavre laid, parce que bourgeois même dans la sublime horreur de la mort, pendra, tournoyant dans le vide, lugubrement en une lenteur passive et pesante à l'extrémité de la corde qui s'enroule et se déroule tour à tour, et jugez de l'effet produit par cette formule nouvelle de revendication sociale, la mimique?

Allons même plus loin : Racontez donc à un bourgeois cette scène, employez pour la lui dépeindre toutes les ressources oratoires de la plus admirable langue, savez-vous ce qui arrivera? il rira, et vous traitera de fumiste. Demain, d'ailleurs, il n'y pensera plus.

Mais qu'il assiste à la pantomime, que blême et froid, la peur au cœur, les mains moites, il sente déjà en lui les affres de l'heure et de la débâcle suprême en voyant lentement monter au crochet en un geste macabre d'agonie asphyxique celui qui fût lui, croyez-vous qu'alors il sera nécessaire de lui frapper sur l'épaule et de lui dire : Hé l'homme! avez-vous compris? Croyez-vous qu'il sera nécessaire de lui expli-

quer à ce moment compendieusement de quoi il s'agit, ce qui tourne et ce qui retourne, de lui préciser la chose, de lui parler en un mot? Oh! que non, la mimique et le geste auront suffi. En leur superbe et cruelle éloquence, ils lui auront mis sur les *i* tous les points nécessaires et sous la lanterne tout ce qu'il faut pour comprendre, et tout mot serait superflu. Et il se sauvera, l'imbécile, encore une fois, encore une fois cherchant le sabre protecteur, recommençant sans cesse la même pantomime dans laquelle toujours aussi il joue le même rôle, bien qu'il s'en défende, celui du nigaud et du pantomime vaniteux.

En cela consiste la différence capitale qui existe entre le théâtre et la pantomime. Vous voyez donc bien que la mimique a, sur la parole, des avantages incontestables, nécessaires, indispensables même à certains moments de l'évolution sociale d'un peuple et qu'elle exprime aussi bien des idées générales que des faits particuliers avec, quelquefois, une étonnante et merveilleuse précision de sens.

Mais prenons maintenant la question à un point plus élevé, plus philosophique, plus absolument scientifique aussi; accrochons le bourgeois d'un étage plus haut.

Qu'est-ce que la vie en résume, dans son expression phénoménale tout entière?

Du mouvement, pas autre chose. Dieu, c'est le mouvement; la loi suprême de la nature est dans le mouvement et dans ses transformations. De ses transformations, de ses diverses manières d'être, naissent la lumière, la chaleur, l'électricité, toutes les grandes forces, en un mot, qui nous entourent, dont nous vivons et dont notre corps aussi bien d'ailleurs que

notre intelligence ne sont que la résultante, la fonction.

Cela est de la science pure, absolue, démontrée mathématiquement et expérimentalement, et l'une des principales conquêtes, l'une des principales préoccupations de la science actuelle est de rechercher Dieu, c'est-à-dire la loi de ce mouvement, et de surprendre ces diverses transformations des forces les unes dans les autres.

Sur notre planète, le mouvement nous est transmis par le soleil sous forme de lumière et de chaleur, c'est-à-dire sous forme de force vive que les plantes emmagasinent, la transformant en force latente ; puis l'animal vient qui mange les plantes et retransforme à son tour en force vive la force latente qu'il vient d'emmagasiner. Tel est, en résumé, le problème de la vie, un perpétuel mouvement de composition, de décomposition, de transformation.

La matière qui n'est elle-même qu'un mouvement arrêté, transformé, se métamorphose sans cesse, sans que rien ne se crée, sans que rien ne se perde et seulement par un simple mouvement. La vie est un simple emprunt de force vive de mouvement au père et à la mère ; la mort, la restitution de ces forces vives à la terre en mouvement elle-même, ce réservoir gigantesque du mouvement latent.

Donc tout ce qui dans la nature se rapprochera davantage de cette loi du mouvement, tout ce qui découlera plus directement de cette force, sera partant plus physiologique quand il s'agira de l'homme, plus physique quand il s'agira de la chose, plus scientifique et plus véritable aussi dans les deux cas.

Et c'est bien ce qu'il en est du geste, spécialisation du

mouvement, ainsi que nous l'avons défini et démontré au début de cette étude. Et de ce que le geste est mouvement, de ce que plus près par conséquent il est du soleil, il découle précisément aussi qu'il est plus vif, plus complet, plus exubérant, plus nombreux dans les pays du soleil.

La lumière est l'excitant physiologique par excellence du cerveau. C'est la luminosité bien plus encore que la caloricité qui façonne les races, forme leur tempérament et règle parmi elles le développement des aptitudes et du génie.

Plus la lumière est intense et plus le cerveau produit de mouvements, c'est-à-dire plus la force vive emmagasinée sous forme de lumière et devenue latente, se retransforme en force vive d'intelligence. La lumière est indispensable aux cellules cérébrales, comme elle l'est à la chlorophylle et au pollen des fleurs; sans elle rien ne germe, rien ne fructifie, à mesure que la lumière y décroît les abîmes de la mer deviennent déserts. Sans lumière, pas de pensée, pas de génie. Nos peuples du Midi sont la caractéristique de cette loi motrice. Eux dont le génie se manifeste et s'applique précisément à s'en rapprocher, ils excellent plus particulièrement dans la mimique, la peinture, la sculpture, qui toutes vivent du geste et sont en définitive les traductions, ou les interprétations artistiques de la lumière et de la vie, c'est-à-dire du mouvement.

Le Midi est le pays des grands peintres, des grands mimes, des grands sculpteurs, des grands chanteurs et des grands orateurs aussi plus secondairement peut-être, parce que la voix est une forme atténuée du mouvement, mais encore en vertu de la même loi.

Ceci posé, faisons maintenant passer devant cette loi scientifique du mouvement le geste et la parole, et voyons ce qu'ils sont réellement tous deux et quelle place et quelle valeur ils ont relativement, non devant les chimères de l'esprit, les chinoiseries de la grammaire, la clownerie de l'habitude, mais devant la science exacte, le seul point de vue vrai et sérieux qui doive servir de règle à l'esprit humain?

Poser la question, c'est la résoudre. Il apparaîtra clairement, en effet, que le mode qui se rapproche davantage de la loi humaine naturelle est le geste, et que le geste doit donc être considéré comme la forme du mouvement la plus parfaite et la plus directe pour entrer en relations, en rapports avec son prochain et avec l'univers.

Le geste devrait être à l'homme, ce que les antennes sont à l'insecte; d'ailleurs, cela est, il manque seulement à l'homme pour s'y perfectionner, comme au singe pour le geste, l'habitude et l'éducation.

Le geste est le mode de communication employé dans la série animale tout entière, et l'homme seul, par un artifice, échappe à cette loi.

Qui ne connaît, pour l'avoir observé, l'exemple de la fourmi?

Des fourmis isolées sont çà et là et vont en reconnaissance, antennes au vent. Tout à coup l'une d'elles a rencontré la proie cherchée et convoitée, regardez-la, elle en fait le tour, elle en constate les dimensions, la forme, la qualité. Ah! c'est bien là toute une affaire! les antennes vont et viennent, mesurent, sentent, palpent, estiment,

calculent, puis ce travail terminé, voilà notre éclaireuse qui se remet en route encore une fois antennes au vent.

Que cherche-t-elle donc maintenant? Une camarade pour lui *antenner* la fameuse découverte. Ah! en voilà précisément une : approchons-nous à grandes enjambées.

Quelques gestes de l'antenne, une petite mimique, et ça y est; déjà la camarade est en route dans la direction de la proie. Grâce à ce que l'autre lui a dit, elle ne se trompera pas de chemin et ne prendra ni à droite ni à gauche ; de son antenne, l'autre lui a donné toutes les indications avec une précision à nulle autre pareille. Quelques gestes de l'organe de la parole et cela a suffi.

Et il en sera de même pour toutes les camarades rencontrées. Toutes se détournant de leur route et abandonnant leurs recherches personnelles, iront droit à la proie, et lorsque la fourmilière tout entière, à son tour prévenue, établira la procession que l'on sait d'allantes et de venantes du butin au trou, le travail préparatoire de dépeçage de la proie aura déjà été commencé par les groupes isolés qui l'auront précédée.

Et tout se sera passé sur la foi de quelques gestes d'une mimique d'antennes. Le geste aura été, comme il doit l'être, le mode par excellence de rapports et d'échanges d'idées.

Mais ce n'est pas la seule preuve à l'appui de l'excellence du geste : Le geste a encore pour lui, nous l'avons dit, de s'adresser au premier et au plus élevé dans la hiérarchie des sens, à la vue, et à un organe d'une délicatesse et d'une sensibilité exquise, l'œil, tandis que la voix frappe seulement une membrane, le tympan, d'un organe secondaire,

l'oreille, et demande, pour être transmise au cerveau, non pas l'épanouissement même de ce dernier, le cerveau lui-même fait membrane rétine, mais une peau, un tambour qui résonne sur des baguettes, les os, et transmet le son au cerveau au moyen d'intermédiaires liquides et de caisses de renfoncements.

On comprend l'homme sans oreilles, le muet, parce qu'il est sourd ; on ne comprend pas l'homme sans yeux. L'aveugle est le comble de l'infirme, c'est un mort auquel aucune parole, aucune forme de langage articulé ne pourra faire comprendre ce qu'il ne voit pas, expliquer ce qu'il ne perçoit pas, dépeindre le sublime du tableau qu'il ne connaît pas. Le sourd peut arriver à comprendre le geste du langage, le geste des lèvres ; il peut arriver à parler, à entendre par le geste et même à répéter ce qu'il n'entend pas, ce qu'il n'a jamais entendu ; l'aveugle n'arrivera jamais à comprendre ce qu'il n'a jamais vu. Le sourd est un demi-infirme qui, par le geste, peut être en rapports avec le monde qui l'entoure ; grâce au geste, il entend et comprend ; l'aveugle, par contre, est un infirme absolu : privé de la vue et du geste, il entend, mais ne comprend pas.

Le sourd, auquel l'ouïe reviendra tout à coup, restera muet, volontiers, aimant mieux son ancien geste que la nouvelle parole, laquelle lui paraîtra conventionnelle, ridicule, fausse, à lui qui a maintenant l'habitude du geste, aussi naturellement et par le même phénomène d'adaptation physique et intellectuelle qui fait maintenant paraître, à quelques-uns, faux et conventionnel tout ce qui est geste.

Car au fond tout est là, dans l'habitude que nous avons prise de la parole, à l'exclusion du geste.

En résumé, adaptation parfaite à la loi du mouvement, réception de l'idée par un organe et un sens d'une exquise délicatesse, admirablement apte à saisir les nuances, tels sont les avantages physiques du geste.

Voyons ce qu'il en est du langage maintenant.

Si le geste est en quelque sorte la nature elle-même, le mouvement pris sur le fait, on peut dire, par contre, que le langage n'en est guère qu'une imitation, qu'un pastiche : le geste dépeint directement et montre, à celui qui voit parler, tandis que la parole a besoin de l'intermédiaire de l'imagination pour comprendre et se représenter ce que l'on entend parler. La parole est en ce sens, au geste, ce que la peinture est à la sculpture : l'une est en définitive un trompe-l'œil, l'autre la réalité vraie.

La parole est une forme atténuée du mouvement, une transformation infinitésimale de la force solaire, de la lumière, elle en est la silhouette, le fantôme, l'ombre ; la parole, c'est le mouvement, c'est le geste amoindri, déformé, adultéré, c'est une équivoque, une chose malhonnête, une dérogation, un croc-en-jambe que l'homme fait à la loi du mouvement, pour laquelle et par laquelle il a été créé.

Voilà donc la situation exacte des deux parties en face de la loi de l'humanité, de la physique, de Dieu. Au lieu de suivre ce grand principe naturel, cette autre loi de notre évolution qui veut que, au fur et à mesure que l'on s'élève dans l'échelle, la division du travail s'établisse de plus en plus, c'est-à-dire que de plus en plus des organes spéciaux

se créent, grâce à des fonctions et pour les fonctions nouvelles nécessaires à l'humanité, l'homme, cet éternel contrefacteur, laisse de côté les organes du geste que la nature a disposé et prévu pour cette fonction de rapports sociaux, et se sert pour cela de sa langue, un muscle composé, chargé de mastiquer, de boire, de déglutir, c'est-à-dire un muscle de la vie animale de nutrition, un clapet de pompe, une valve de piston, une mécanique, en résumé, pour la transformer avec le temps, la patience et un long exercice cérébral d'assimilation et d'adaptation en un organe de rapports sociaux, de langage articulé, d'éloquence ! Mais c'est cela qui est antinaturel, conventionnel, au premier chef, la langue, organe d'éloquence ! Qui l'eût pensé ? Il faut bien l'esprit de l'homme, tout spécialement porté à la contrefaçon, pour en arriver à un tel résultat.

C'est donc par une dérogation absolue aux grandes lois naturelles, à celles qui règlent l'animalité tout entière, que la langue est devenue chez l'homme un organe de rapports, de petits gestes, alors qu'elle est restée chez tous un organe de mastication.

Le pied est devenu main par une adaptation de mouvements qui se comprend ; mais la langue devenue gestes, voilà ce qui paraît curieux.

Il faut maintenant se demander qu'est-ce qui a bien pu décider l'homme à modifier ainsi les usages de sa langue et à abandonner le geste comme organe de rapports ?

La paresse, pas autre chose, et une décadence physique au lendemain même de sa création, qui va s'accentuant davantage chaque jour. Parler, en effet, ne nécessite aucun

travail, le bavard est un oisif, toutes les femmes sont bavardes : pour parler, il faut même ne pas agir. L'homme est né ennemi du mouvement, du geste, c'est-à-dire du travail musculaire ; *balancer son chiffon rouge*, comme dit excellemment l'argot, peut se faire sans débrider et sans autre fatigue qu'une légère constriction du larynx. Un million de sornettes débitées ne valent pas la dix millionième partie du quart d'un kilogrammètre de travail musculaire effectué. Tel est le secret de la parole et de son rapide acclimatement dans notre espèce, au détriment du geste.

C'est grâce à sa paresse innée, que l'homme a remplacé le geste par la parole.

Pour gesticuler, en effet, il faut agir, et l'homme évite cela avec soin. Cela est si vrai que l'écriture, cet autre geste de la parole, ce geste figuré qui se rapproche beaucoup du geste vrai, est en grande partie par lui méconnue et négligée.

Tout homme parle, la grande majorité sait à peine lire et peu savent écrire ; quant à l'orthographe, cet hiéroglyphe de la pensée, cette représentation figurée du geste, personne ne la sait, car elle n'existe pas, elle est convention, folie, absurdité.

Tant qu'il s'agit de bavarder, c'est-à-dire de paresser, tout va bien chez l'homme ; mais dès qu'il s'agit de gesticuler, sous une forme quelconque, geste, écriture ou orthographe, c'est-à-dire de travailler, bonsoir chez notre espèce, tout le monde est sorti, et, chose curieuse encore à dire et qui marque une fois de plus toute la chinoiserie de l'esprit humain, tandis que d'un côté il a cherché à escamoter la

difficulté et le travail, c'est-à-dire le geste, en le remplaçant par un bredouillement lingual, qu'il a appelé langage, de l'autre côté il a semblé compliquer, comme à plaisir, le geste par l'écriture, puis par cette suprême torture, l'orthographe.

De la représentation figurée des choses et des gestes, premier alphabet, il en est arrivé à leur représentation phonétique, puis à notre gribouillage écritural actuel qui ne ressemble plus à rien de la nature, mais est un échafaudage de conventions sottes et banales auquel se surajoute une véritable verrue intellectuelle, l'orthographe. De telle sorte, que ce qui était auparavant, aux premiers âges, représentation directe, peinture, imitation de la nature du geste, l'écriture qui, par sa simplicité et son expression phénoménale, se rapprochait de la loi du mouvement dont elle découlait directement est devenue aujourd'hui cet artifice, cet embrouillamini, où les idées et les choses sont remplacées par des mots, où *chapeau* veut dire ce qu'on se met sur la tête, où *tête* veut dire le sommet du corps, où la façon d'écrire se dit *orthographe*, toutes façons d'exprimer et de dépeindre des objets ou des idées conventionnelles, hirsutes, qui reposent tout entiers sur des conventions, des ankyloses, à la nature et au bon sens, alors qu'il serait si simple de dessiner d'un geste et d'écrire ainsi _|‾‾‾|_ le mot *chapeau*.

Voilà donc la parole et le geste jugés à la lumière des lois naturelles, des lois de l'adaptation et du mouvement dont tous deux dérivent, d'ailleurs, étant chacune une forme de l'adaptation et du mouvement.

Pourquoi donc, en résumé, la parole? puisque la mimique dit tout, exprime tout, et que partout où se contracte un muscle, il y a expression d'une idée, d'un sentiment, d'un mot.

Est-ce que, en définitive, on *parle* les pleurs ou le rire? ou n'est-il pas, au contraire, bien évident qu'on les *gesticule*. Deux muscles se contractent : le premier est un *oblique de l'œil*, il fait un geste, les muscles des glandes lacrymales à leur tour se contractent, gesticulent, et le pleur coule, indiquant par sa forme, son abondance, son geste, ce qu'il veut exprimer. Pleurer, c'est encore gesticuler, mimer.

Un autre muscle se contracte, le *diaphragme* qui sépare le thorax de l'abdomen, et le rire s'effectue, qui se mêle aux larmes, les sèche ou les provoque ; on pleure de rire.

Rire, c'est aussi gesticuler, mimer. Rire et pleurer ne sont donc que deux sentiments exprimés par des gestes, c'est-à-dire du mouvement, et ce ne sont pas deux sentiments opposés, mais bien solidaire l'un de l'autre, tout au moins dans leur expression mimique et dans lesquels la parole n'intervient en aucune façon.

Qu'a donc à faire la parole dans l'expression, la traduction des autres gestes, c'est-à-dire des autres sentiments du moi?

Grâce à la parole, dira-t-on, l'homme a gagné la civilisation actuelle. Belle chose, en vérité, et belle espèce que notre espèce qui se dérobe, crie, piaille, cherche à éluder les grandes lois de la nature, rumine, matagrabolize, et, en définitive, grâce à la parole, c'est-à-dire à la civilisation, décline, ne prolifère plus, dégénère jusqu'au jour où, prise

au coin de son lit par la *camarde*, dont elle voit le vilain geste, qui, d'un coup violent, en une seconde, détruit tout l'artifice et, sans un mot, remet dans le mouvement, c'est-à-dire dans la loi de la vie, ce vibrion humain, en le restituant mort comme force latente à la terre, jusqu'au jour aussi où cette terre elle-même, dans laquelle nous puisons constamment, depuis l'infinité des siècles, des forces vives, mourra, elle aussi, restituant d'un coup à la nature toutes les forces vives en elle accumulées. Que restera-t-il alors de l'homme, de la terre et de la parole? Une grande traînée vide dans l'immensité de l'espace, comme le dernier geste de ce qui a été vie, c'est-à-dire geste, c'est-à-dire mouvement.

Voici, à l'occasion de cette comparaison entre la mimique et le langage articulé, la parole, un curieux rapprochement, l'orthographe mimée ou le sens mimique, figuratif, gesticulé, de certains mots, de certaines lettres, le geste de l'écriture et de l'orthographe en un mot.

Dans le principe, lorsque les hommes voulurent exprimer leurs pensées par des signes graphiques, ils empruntèrent ces signes à la nature, aux objets et aux êtres qui les entouraient. Pour écrire, ils dessinèrent. Procéder ainsi était logique, car il n'est pas encore de meilleur moyen pour comprendre un mot que de voir la chose même qu'il représente. Plus un mot se matérialise à l'œil, plus il est accessible à tous. Or, l'objet figuré se disait de lui-même au lecteur, qui ne pouvait s'y méprendre. Mais les connaissances s'agrandirent, la pensée s'éleva et les abstractions abondèrent. L'écriture pittoresque des premiers âges, tout en se conservant, s'ennuagea des symbolismes, on fut obligé de

recourir à la convention. Tel objet dessiné eut un sens différent, selon qu'il se trouva profilé de gauche à droite, et de droite à gauche, puis aussi suivant qu'il fut placé haut ou bas, verticalement ou horizontalement, etc. Les hiéroglyphes égyptiens en sont l'incontestable preuve.

Cependant les abstractions abondaient de plus en plus, et l'écriture hiéroglyphique elle-même se trouva bientôt impuissante à les exprimer.

On dut inventer des signes, d'un nombre plus restreint sans doute, mais qui, au moins, d'un maniement plus facile, fussent susceptibles de s'agencer entre eux à l'infini et pussent ainsi, permettant toutes combinaisons, peindre à l'œil tous les objets, tous les êtres et toutes les idées. De là l'alphabet.

L'alphabet n'est, à proprement parler, qu'une palette avec son échelle des tons, qui se divisent naturellement en deux genres, tous clairs et tous foncés, voyelles et consonnes. Et, par l'obligation heureuse où l'on a été de désigner graphiquement ces tons, chacun d'eux a déjà, de soi-même, une forme spéciale; forme voulue, méditée : ici l'angle, et là la courbe.

Ainsi habitué au symbole, on symbolisa la grâce, le féminin, par le trait simple et la courbe moelleuse, la voyelle; la force, le masculin, par le trait compliqué à angles violents et à brusques arrêts, la consonne si bien qu'en les juxtaposant, en les mélangeant, on obtint à la fois et le contour et la couleur de l'objet exprimé.

Ce souci de reproduction, quant à l'œil, de la chose écrite est d'autant plus certain qu'il est évident, quant à l'oreille,

pour la chose parlée. Matérialiser les idées dans les mots a été, dès le début, la préoccupation de tous les peuples. Toutes les langues ont leurs onomatopées.

Voyez par exemple, ces configurations diverses de l'alphabet grec, voyelles α, ε, η, ι, ο, ω, υ, consonnes β, γ, δ, ζ, θ, κ, λ, μ, ν, ξ, π, ρ, σ, τ, φ, χ, ψ.

La simple vue de ces signes démontre la domination de la courbe dans la voyelle, et celle de l'angle et du trait compliqué dans la consonne. L'alphabet latin procède du grec et l'imite en tout, s'il ne le copie pas servilement. Les alphabets modernes qui naquirent de celui-ci en sont la presque entière reproduction. Tenons-nous-en donc au nôtre propre, sa représentation textuelle, l'Y en plus toutefois. Voyelles *a, e, i, o, u, y;* consonnes *b, c, d, f, g, h, j, k, l, m, n, p, q, r, s, t, v, x, z.*

A bien prendre, le dessin de notre *y* voyelle est le même que celui du γ, consonne de l'alphabet grec ; mais remarquez qu'ici, la queue de la lettre est plus allongée et se termine par une légère courbe, qui lui donne quelque chose du caractère féminin dont nous parlions.

Dans tous les alphabets, les majuscules diffèrent sensiblement des lettres communes, à ce point souvent qu'elles n'ont plus du tout le même caractère au premier abord ; ainsi, chez nous, l'*a*-A s'aiguise, l'*e*-E s'équarrit, l'*l*-L perd sa hauteur relative, le *t*-T devient plus ample, plus magistral, etc.

Mais ces changements ne sont cependant pas tels qu'ils doivent jeter là nos raisonnements. Il n'y a guère que l'*a*-A dont on ne puisse, avec quelque bonne volonté, accorder les deux constructions. D'ailleurs, il faut bien reconnaître

que, leur usage étant en quelque sorte exceptionnel, les majuscules subissent le sort de toutes les exceptions; elles ne font que confirmer la règle. Aussi bien en est-il beaucoup d'entre elles, chez qui le caractère de la lettre, loin de perdre de lui-même en se modifiant, s'accentue au contraire davantage. Il nous sera donc permis d'user des deux genres, selon que nous le jugerons convenable.

Nous avons cru devoir nous étendre un peu longuement dans ces considérations préliminaires, afin de bien faire comprendre le point de départ du système. Maintenant, allons droit au but. Il est bien entendu que nous ne sommes aucunement polyglotte et que l'orthographe française seule, sauf quelques exemples pris, à l'appui de nos dires, dans les dictionnaires grec et latin fera le sujet de nos observations.

Prenons maintenant comme exemple un mot.

Le mot *boulevart*, ainsi écrit, choque. Pourquoi? Parce que dans tout ce mot, nous ne voyons rien qui peigne aux yeux la chose exprimée, boulevard avec un *d* est au contraire du plus heureux pittoresque; et cela, au moyen d'une seule lettre. Remplacez le *t* par le *d*, écrivez ainsi boulevar*d*, et vous voyez la chose même. Qu'est-ce, en effet, qu'un boulevard? Une promenade de rempart, une promenade qui entoure une ville. Or, si le *t* termine le mot, il lui donne un aspect sec, raide, inflexible, qui déconcerte l'imagination. L'œil se heurte aux lignes droites, dures et anguleuses de cette lettre, et la promenade entourante, circulaire donc, n'apparaît pas. Employez le *d*, et c'est tout autre. Voici que le mot s'assouplit, se courbe, se contourne, va de lui-même circulairement.

Le *d* est la configuration graphique la plus exacte que l'on puisse donner de l'idée boulevard. C'est tout un plan.

Que si l'on voulait nous chicaner la courbe que le sens de ce mot implique, quant à nous, nous aurions bientôt fait de réduire à néant l'argumentation de nos contradicteurs. Oui, il y a des boulevards à lignes droites dans toute leur étendue; mais ces lignes ne sont droites qu'à la condition de se replier sur elles-mêmes, c'est-à-dire de se briser en maints endroits, tout en se reliant, pour écrire en définitive une courbe. Elles ne se prolongent jamais directement dans toute leur longueur; car s'il en était ainsi, elles formeraient une route, une promenade, soit; non point un boulevard.

Avant tout, un boulevard, doit entourer et entourer, implique le cercle. Dans le sens absolu du mot, les angles du carré lui-même disparaissent.

Nous avons tout à l'heure employé le mot *rempart*. De rempart *t* à boulevard *d*. Voyez la différence qu'ici le *t* est bienvenu, qu'il est significatif! Comme le boulevard, le rempart est entouré, soit; mais son rôle principal, celui qui fait sa raison d'être, c'est se dresser pour la défense, solide, anguleux, droit et sec dans sa force. Aucune lettre autant que le *t* ne réunit ces caractères. Je vais au hasard.

Dans le mot *paon*, l'ouïe et la vue sont également satisfaits : le cri de l'oiseau d'abord, sa structure et son plumage ensuite. P-a-o-n, l'imitation est ici portée aussi loin que possible. Quelle lettre plus pompeuse que le *p* qui se dresse pour s'arrondir; et comme en s'accouplant aux lettres suivantes, il fait bien la roue. P-a-o-n, *a*, *o*, cet *a* et cet *o* ainsi accolés ne nous semblent-ils pas pleins d'yeux, reproduire

avec ses riches oppositions de couleurs la queue de l'oiseau qui s'étale? Selon nous, il est peu de mots d'un pittoresque aussi heureux.

Et dans *nœud*, croyez-vous que cette juxtaposition, cette étreinte de l'*o* et de l'*e*, *œ* soit sans motif? Le nœud existe, vous le voyez.

Dans *bizarre*, la bizarrerie est tout entière dans le *z*, un vrai *zigzag*.

Je ne m'appesantirai pas sur ce dernier mot.

Hutte et *Maison*. Je réunis exprès ces deux mots dans une même observation, afin de prouver aux plus incrédules quel souci du pittoresque a présidé à leur enfantement. Dans hutte tout est maigre, pauvre, peu solide, à claire-voie en quelque sorte, tout y est jambage, excepté l'*e* muet, la moins consistante des voyelles. Il termine : c'est là le toit, toit misérable, sous lequel on doit tout au moins grelotter, si l'on n'y est pas journellement aux prises avec les douleurs de la faim. En opposition, le mot maison est d'abord solide comme une bâtisse véritable : pierres, charpentes, etc. Grâce à l'*m*, dont les trois jambages s'appuient majestueusement sur le sol. Ensuite, bien que ce mot n'ait qu'une lettre de plus que le précédent, il se développe à l'œil d'une façon large et carrée, pleine de confortable. L'*m* est de tout l'alphabet la lettre la plus i*mm*ense (admirez ces deux *m*); de plus, à elle seule, elle donne pour ainsi dire tout le profil d'une maison : murs, toits, pignons, etc. Si nous voulons voir le toit dans l'*n* final, nous le pouvons. Ici, ce n'est plus une voyelle qui termine le mot, mais une consonne qui,

pour l'œil et pour l'oreille, procède directement de l'*m*. Quelle homogénéité!

Dans bo*x*e, bo*x*er, bo*x*eur, toute la boxe est dans l'*x* aux deux jambages entre-croisés. Vous y voyez l'action même de la lutte, et jusqu'à la position spéciale des lutteurs.

On écrit à volonté biv*a*c et biv*oua*c. Auxquel des deux mots la préférence?

Au dernier sans contredit, biv*a*c ne dit rien à l'œil; biv*o*uac, au contraire, est plein de sens. Dans cette agglomération de voyelles qui s'entre-choquent, venant des quatre points cardinaux de l'alphabet, *o*, *u*, *a*, nous voyons le mélange, le tohu-bohu d'un campement militaire : toutes armes, tous uniformes, tous langages et tous vents. Le rôt en plein air, le rhum, le r*a*c et le tab*a*c, tout y est.

L'agglomération des voyelles jouent encore un grand rôle dans *vieil*. L'*i* se répète d'une façon bien significative : *i*, *e*, *i*, ce sont les rides qui se superposent; cela forme plis, plis de la peau sur le front, signe caractéristique de la vieillesse.

A ces qualités pittoresques qu'il conserve, le mot vieille*ss*e en ajoute quatre autres d'une grande portée. Saisissez l'effet de ces *s* : la décrépitude, corps (ca*ss*é), marche chancelante et génuflexe.

L'agglomération des consonnes n'est certes pas non plus sans intention dans le mot o*bst*acle : *b*, *s*, *t*, comme ici *i*, *s*, jette bien ses deux crocs, l'un d'arrière et l'autre d'avant, au *b* et au *t*, et les retient pour former avec eux barrière.

Obstacle! comme on sent la difficulté qu'on aura à le

franchir. B, *s*, *t*, rien de plus hérissé ni de plus résistant.

Vase, Cuve, lavabo, partout le *v*, la lettre qui figure le mieux l'ustensile que l'on désigne, c'est l'objet même avec sa large couverture relative et ses parois, qui ont contenu ou qui contiennent.

Dans *c*ou*v*ercle, le *v* (vase) est, en effet, comme couvert du *c* (couvercle) qui commence le mot ($\overset{\text{c}}{\text{v}}$). Le *c* est la lettre indicatrice.

Et *larme ?* Considérez cet *l* qui s'allonge et forme filet. Le reste du mot s'arrondit et roule comme une perle : effet de l'*r*. Mais nous n'en finirions pas si nous voulions considérer chaque mot du dictionnaire. Il en est peu qui ne possèdent leur pittoresque particulier et ne donnent raison à notre système.

Nous n'achèverons pas ce léger essai sans faire cette remarque, qu'une grande quantité de mots français n'ont point su conserver, dans leur orthographe pittoresque, le génie dont nos aïeux les avait dotés.

Ainsi, pour n'en citer que quelques-uns, *faulx* a perdu son *l*, qui était la lame même de l'instrument ; *temps*, son *p*, au long jambage, qui était évidemment la faulx du vieux Saturne. Cette faulx existe aussi dans le latin, *Tempus*, et aussi dans le grec, bien que d'un dessin différent, χρονος, le *p* est ici remplacé par le ρ.

Dans *clef* (clé), l'*f* a disparu ; l'*f*, qui était le crochet par lequel on ouvre la clé même.

Et, plus anciennement, *vuide* (vide) a perdu son *u*, la lettre creuse par excellence. Le vide de l'*u* est tel qu'on le retrouve dans fo*u*, tro*u*, go*u*ffre, fl*u*ide, n*u*age, etc., Les

deux *u* du latin vac*uu*s, justifient doublement notre assertion.

L'*y* est la lettre flambo*y*ante, radieuse par-dessus toutes ; elle part, s'élance et fait gerbe. Le vandalisme moderne l'a exclu de foy, joye, roy, reyne, etc.

Et les *s*, quelle Saint-Barthélemy d'*s*, grand Dieu ! Ébat s'écrivait jadis e*s*bat, goût, gou*s*t, mêlée, me*s*lée, éparpiller, e*s*parpiller, étincelle, e*s*tincelle, tâtonner, ta*s*tonner, idolâtre, ido*s*latre, etc., etc. Et presque tous ces *s* avaient pourtant leur signification pittoresque. Ainsi, dans e*s*bat, l'*s* était la saltation, le bondi*ss*ement (saltatio dans *s*e) de la jubilation.

Dans gou*s*t, l'*s*, suivi du *t*, peignait évidemment le mouvement de la langue qui dégu*s*te (*Gustus*) *degustare*, et qui se replie sur elle-même pour venir carre*ss*er le palais.

Dans me*s*lée, avec sa forme tourbillonnante et à deux crocs, qui se jette simultanément à droite et à gauche, il disait la lutte nombreuse, désordonnée, entassée et pleine d'étreintes.

Dans e*s*parpiller, son double jet de droite à gauche et de gauche à droite, dont nous parlions, figurait heureusement l'action de di*s*perser.

Il en était de même dans e*s*tincelle, qui est un jailli*ss*ement lumineux qui souvent se divise.

Dans ta*s*tonner, il indiquait les hésitations, les embarras, les tortillements de corps de l'homme qui veut palper sans voir clair. Les deux *t*, avec leurs bras tendus, complétaient le tableau.

Dans idola*s*tre, c'était la constante génuflexion de l'ado-

ration servile, etc. Et nous traitions de barbare l'orthographe de nos pères! et nous prétendions l'avoir rendue



C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit. (*Athalie.*)

LE GESTE CLASSIQUE AU THÉATRE

plus naturelle, plus simple, plus claire, plus intelligible en la reformant. Vraiment, c'est pitié!

Sans conscience aucune des principes de tout langage graphique, nous avons stupidement fait les ténèbres où

rayonnait la plus vive lumière. Maintenant, notre orthographe, revisée, modifiée, simplifiée, civilisée, ne signifie plus rien, que là seulement où nous avons laissé subsister, malgré nous sans doute, la pensée première de ses fondateurs.

II

LE GESTE COMPARÉ AUX ARTS : SCULPTURE, PEINTURE, MUSIQUE, POÉSIE, DANSE

Tandis que la musique et la poésie, filles de l'imagination, essaient, l'une par un bruit creux et agaçant, l'autre par des mots, de faire naître des sensations, de peindre la nature, d'en donner une idée plus ou moins vague, en tous cas toujours conventionnelle, toutes deux restent en définitive des *à peu près* parce qu'elles s'adressent à l'oreille seulement. Elles simulent, mais ne représentent pas.

La peinture, par contre, et la sculpture, plus particulièrement, s'approchent davantage de la vérité. S'adressant toutes deux à l'œil, toutes deux reproduisent plus nettement la nature, la figurent au lieu de la simuler ou de l'imaginer et vivent en réalité du geste toutes deux. Mais aussi, parce que la réalité est dans le geste et dans le geste seul, peinture et sculpture sont obligées de se compléter toutes deux. La première est un trompe-l'œil, il lui manque le relief, qu'elle n'obtient que par un artifice

d'optique, la seconde est privée des couleurs ; la première peint ce que ne rend pas la sculpture, la lumière du soleil, l'azur du ciel ; la seconde rend ce que la peinture ne peut rendre, la vérité absolue dans le relief.

Quoiqu'il en soit, peinture et sculpture ne peuvent rendre que ce que rend le geste ; elles rendent l'attitude seulement de la passion qu'elles veulent exprimer et le geste qui correspond à cette attitude, mais il ne leur est possible que d'en saisir un moment unique, et c'est à le bien choisir que constitue tout leur mérite. Peinture et sculpture vivent du geste et par le geste. Toutes deux *parlent* directement *à la vue*, comme le geste ; comme le geste, on les comprend sans les entendre ; leur principe fondamental est, non l'imitation, l'harmonie imitative, mais la reproduction directe, l'harmonie vraie de la nature.

L'observation de l'ombre des corps paraît avoir donné naissance à la peinture ; l'empreinte que les matières molles reçoivent des corps durs a pu inspirer l'idée de la sculpture, mais toutes deux sont postérieures au geste. Filles de l'oisiveté, elles exigent une situation paisible, des mœurs douces, la richesse et le bien-être, et n'ont aucun rapport avec les besoins de l'homme.

Et aussi, parce qu'elle se rapproche davantage de la nature et du geste, la sculpture a de tous temps précédé la peinture, qui procède d'elle, dont elle est l'origine et le modèle. La peinture n'a jamais joué chez les anciens qu'un rôle secondaire et est toujours restée subordonnée à la sculpture. Les Grecs la tenaient des Phéniciens, longtemps après qu'ils avaient déjà excellé dans l'art de Phidias et de

Praxitèle. Michel-Ange préférait, et de beaucoup, la seconde à la première. Les peintres, en résumé, n'ont jamais rien créé par eux-mêmes ; leur première manière gauche, d'un



Et moi je lui tendais les bras pour l'embrasser ! (*Athalie.*)

LE GESTE CLASSIQUE AU THÉATRE

coloris rèche, sentait la copie servile du relief et du geste et leur subordination aux sculpteurs.

La sculpture est donc l'art par excellence, c'est le geste, le mouvement, la vie ; la peinture, par contre, n'est que la

parole, c'est-à-dire l'écriture amplifiée, colorée, une pâle imitation de la nature et du mouvement.

Quant à la danse, mieux vaudrait, peut-être, n'en pas



Je n'ai plus rencontré... (*Athalie.*)

LE GESTE CLASSIQUE AU THÉATRE

parler. Le geste doit en être l'objet essentiel, si on veut s'y intéresser véritablement et si on veut la classer parmi les beaux-arts. Sans le geste, la danse n'est qu'une suite de mouvements inexpressifs, de pas arbitraires, peu propres à émouvoir ce qui peut tout au plus intéresser par le triste

mérite de la difficulté vaincue. De nos jours, en regardant danser, on pense plus volontiers à l'acrobate qu'à l'artiste, on oublie l'artiste pour la femme, la danse n'est plus un art, c'est un acrobatie plastique et qui frise l'obscénité, quand elle n'y tombe pas.

III

LE GESTE AU THÉATRE COMME COMPLÉMENT DE LA PAROLE

Tandis que la pantomime vit exclusivement du geste et lui doit une expression, une netteté, un art complet, le théâtre en est moins tributaire d'une façon absolue ; néanmoins, il lui emprunte un de ses plus grands charmes et son complément artistique pour ainsi dire indispensable.

Le talent d'exprimer par gestes au théâtre l'imitation des sentiments est tout un art aussi ; c'est un certain procédé mécanique fondé sur des règles invariables que l'on conteste généralement, parce qu'on ignore leur existence.

Exposons les principes sur lesquels ces règles reposent :

Il y a deux choses, nous semble-t-il, que l'on peut reprocher à l'école théâtrale. D'abord elle recherche, étudie et traduit, dans le geste non ce qui est vrai, sincère et juste, mais bien plutôt ce qui est correct et joli, ce qui plaît à l'œil. C'est ainsi que, dans la tragédie par exemple, elle possède un certain nombre de gestes d'école, toujours les mêmes, que la même tradition a léguée et transmise d'homme à homme, de maître à élève et qui sont tous

sortis du même moule; ensuite, lorsqu'elle veut s'écarter de cette tradition acceptée, elle tombe dans une exagération singulière, voulue, dans une expression mimique que son étrangeté seule sauve, mais qui en réalité, frise le ridicule, est tout autre que vraie, choque la vérité et dépasse même quelquefois la fantaisie pour tomber dans la charge. Nous n'en voulons comme preuve que nos dessins pris sur nature pendant une représentation d'*Athalie* à la Comédie-Française et qui montrent bien ce qu'est le geste classique tel que la tradition l'a légué. Comparez-le maintenant à celui du café-concert et jugez.

Le théâtre procède en général pour son geste de deux théories fausses également.

D'après l'une, on doit laisser l'acteur être lui, être sa nature : ce n'est pas à lui à se mettre dans la peau du bonhomme qu'il représente, c'est à la peau du bonhomme à adhérer à lui, à sa personnalité. De cette sorte, l'acteur jouera naturellement et sera certain, étant homme, de trouver sans efforts aussi et naturellement, le geste humain, qui est son propre geste, le geste vrai, partant passionnel, accompagnant, encadrant le mot, l'idée, la situation.

Exposer cette théorie, c'est en indiquer la faiblesse, en montrer la monotonie forcée : l'acteur sera, lui, dans tous ses rôles et ne sera que lui.

Pour d'autres, partisans de la deuxième théorie, loin de se laisser plier à sa nature, l'acteur doit chercher à s'imbiber en quelque sorte de son personnage fictif et de son sujet, à ressentir effectivement ce qu'il simule, à ne plus simuler en un mot, mais à traduire purement et simplement ce qu'il



Dans ce temple des Juifs un instinct m'a poussée ! (*Athalie.*)

LE GESTE CLASSIQUE AU THÉATRE

ressent et comme il le ressent. Dans cet état, l'acteur aura naturellement de la chaleur, de la vérité, et dans les envo-



Et sa bonté s'étend sur toute la nature. (*Athalie.*)
LE GESTE CLASSIQUE AU THÉATRE

lées de sa propre passion ressentie, trouvera les envolées de gestes et de traduction mimée ressortissant à la trame, à l'essence même du drame interprété.

Comparer cette deuxième théorie à ce qui se passe dans l'improvisation oratoire, c'est la juger aussi.

Cette manière de mimique est, en effet, une simple improvisation, et si l'on réfléchit alors au nombre considérable de fautes contre la langue, de négligences, d'expressions impropres, louches, faibles, outrées, prolixes qui échappent ou peuvent échapper à l'improvisateur, blessant l'oreille et désobligeant, on pensera tout de suite à ce qui se passera sûrement dans le même ordre d'idées et de lapsus pour l'acteur improvisant ses gestes.

Geste traditionnel, geste naturel, geste forcé ou geste improvisé, les trois modes, on le voit, les trois écoles sont mauvaises et ne rendent ni les unes ni les autres la vérité.

De la théorie de l'acteur toujours lui-même et pour en montrer les défauts, point n'est besoin de citer d'exemples. Notre boulevard actuel en fourmille où les rôles sont écrits pour les acteurs, par faiblesse de ceux-ci à interpréter et à traduire, et où tous les personnages sont toujours le même uniforme et monotone acteur.

En ce qui concerne la théorie de l'acteur qui s'imbibe, se pénètre du rôle, montrons à quelles exagérations elle peut conduire et conduit.

En voici un exemple fréquent dans la *mort au théâtre*. A quelles exagérations et à quelles acrobaties ne l'avons-nous pas vu donner lieu, et à quelles contorsions prises pour du grand art? Il est bien évident que ceux qui meurent ainsi au théâtre, successivement échauffés par la scène ou la situation se sont appliqués par des contorsions, des râles,

des gestes extraordinaires ou incohérents à rendre, avec ce qu'ils croient être une saisissante et chaleureuse réalité, le terrible moment qui précède la mort, l'agonie. Mais de ce que quelques-uns y ont trouvé un gros succès auprès du public, il ne s'ensuit pas obligatoirement que le vraisemblable à la scène ait été la vérité de la nature, ni même simplement sa reproduction ou sa traduction.

L'acteur qui a mimé s'est trompé et plus encore le public qui l'a applaudi.

La mort, en effet, n'est pas en soi une chose quelconque, banale, qui se puisse traduire comme on veut. Elle est toujours et partout la même et, pour bien mourir au théâtre, il faut avoir vu mourir.

Un léger pincement des draps et des effets, un rapide spasme, une sorte de va-et-vient répété et automatique des doigts sous les draps ou sur les habits, pendant que la respiration se ralentit, puis tout à coup l'affaissement et l'immobilité subite, avec la remise en place instantanée de tous les traits de la face jusqu'alors tirés, telle est la minute ultime de l'agonie chez tous. La comparaison avec une lampe qui s'éteint est d'une infinie justesse. La mort est calme et tranquille dans la nature; la secousse, le râle, la contorsion, sortent du magasin des accessoires, c'est le trompe-l'œil substitué à la nature; dans la mort, ils ne sont même pas l'extrême exception.

La mort, répétons-le bien, c'est cette sorte de mussitation des avant-bras et des doigts, calme et lente, et surtout la remise en place instantanée des traits.

La physionomie jusqu'alors altérée par la maladie, boule-

versée par la souffrance, qui rendait l'homme méconnaissable, horriblement changé, en faisait une grimace, un masque boursouflé et violacé par l'asphyxie terminale, se détend subitement au moment précis de la mort, l'agonisant



Tous les jours je l'invoque... (*Athalie.*)

LE GESTE CLASSIQUE AU THÉATRE

était la caricature, le mort redevient l'homme, le masque serein du vivant se retrouve dans ce grand et dernier sommeil de la mort.

Ceci pour la mort au lit ou sur la chaise longue, occasionnée par la maladie ou par exemple par l'empoisonnement lent.

Quant à la mort par arme à feu, fusillade ou suicide, elle

est plus simple encore. Ici plus de mussitation, de gestes vagues, de recherches : l'écroulement subit sur les jambes qui s'affaissent, et c'est tout. Le polichinelle qui s'affale,



Et pour quelle mère!... (*Athalie.*)

LE GESTE CLASSIQUE AU THÉATRE

voilà l'image exacte de la mort chez le fusillé, le poignardé ou le suicidé. Si la mort est immédiate, l'écroulement sur soi-même a lieu immédiatement aussi, sans secousses et sans gestes ; le mort ne tombe ni en avant ni en arrière, ni même de tout son long ; il s'écroule, se tasse et ne s'allonge jamais. Le mort tombe dans la position du poids du corps,

inerte, et jamais dans une pose théâtrale affectée, comme par exemple les bras en croix, en arrière. Les morts que, sur le champ de bataille, on trouve étendus, le ventre en l'air par exemple, sont ceux qu'on a placé, déposé ainsi, ou ceux que le hasard d'une volée de mitraille, reçue à cheval, a enlevé de la monture, porté en l'air un instant, puis laissé retomber comme une masse tout du long.

Quelque immédiate que soit la mort ou quelque lente qu'elle soit, il y a un phénomène qui domine toute la scène, c'est la remise en place des muscles, leur flaccidité. Ce que nous avons vu pour la face, nous le retrouvons pour le corps. La mort ne fige pas le geste : le trompette qui meurt, son instrument à la bouche, et que l'on retrouve dans cette attitude, est une légende poétique peut-être, mais fausse. Aucun mort ne conserve l'attitude dans laquelle la mort l'a surpris ; toujours, au dernier moment, il se fait une détente d'inertie, une résolution molle, qui donne aux membres passivement l'attitude pesante de chose inerte. L'image du polichinelle se retrouve encore ici : pas plus le trompette ne gardera son instrument, le soldat son arme, dans une attitude quelconque après la mort, que le polichinelle, homme et marionnette, ou plutôt l'homme devenu marionnette par la flaccidité subite de son système musculaire, son passage de matière réagissante à matière inerte, s'écroule mort, comme un chiffon ; le système osseux, seul rigide, l'empêche de s'écrouler comme une simple peau de vache sur elle-même et en un petit tas.

Telle est rapidement esquissée la mort en trois mots : mussitation, remise en place, écroulement.

Tout ce qui sort de là est clownerie et faux, l'acteur et l'auteur se trompent également quand ils contorsionnent leurs morts ou leur font garder l'expression d'un sentiment quelconque ; le mime ne s'y trompera pas, il mourra vrai.

Il en est de même de la mimique et du geste de la folie, à combien d'extravagances sa traduction ne donne-t-elle pas lieu, au théâtre, et à quelle exubérance de jeu?

Eh bien! là aussi, tout est faux, et il suffit d'avoir vu un fou pour s'en rendre compte.

A part le délirant général extrêmement rare, rien n'est plus calme que le fou. Pour le public comme pour l'acteur, le fou est un monsieur qui se livre à toutes espèces d'extravagances, d'incohérences, crie, pleure, rit, saute, bondit, casse, brise, jette et cela alternativement sans s'arrêter un seul instant, autrement que sous l'empire de l'extrême fatigue, brisé et écumant, et le public haletant suit l'acteur qui lui simule ainsi la folie, admirant plus encore, lorsque plus encore aussi l'acteur a ordinairement de renom.

Mais où a-t-on donc vu un fou agir de la sorte?

Le fou qui a un délire général, complet, c'est-à-dire qui, à cause des diverses et multiples hallucinations de la vue et de l'ouïe dont il est assailli sans cesser un instant, se démène aussi comme un possédé pour leur répondre, n'existe pas. L'agité même est le plus exceptionnel des fous ; en tous cas l'agitation de celui-là n'est encore pas générale, elle sera localisée, partielle et appropriée à l'hallucination, de laquelle il est pris à l'instant et pour toujours.

L'agité commet un acte, mais un seul à la fois : il tue pour se défendre, ou se tue aussi pour se défendre dans les

deux cas pour échapper à son hallucination, toujours la même, qui le poursuit.



Je voulais voir, j'ai vu... (*Athalie.*)

LE GESTE CLASSIQUE AU THÉATRE

Le fou est en général un monomane calme et tranquille, circulaire, c'est-à-dire à actes se reproduisant, toujours les mêmes, par intervalles avec de très longs temps de repos,

de calme et comme de guérison. Il n'incohère, il ne divague qu'à l'occasion de sa monomanie, à l'occasion de l'hallucination qu'elle lui suggère et au moment de cette suggestion. Le reste du temps il ressemble au commun des mortels, comme le criminel d'ailleurs, que l'on ne reconnaît tel avec cette exclamation : « Oh! comme il a bien la tête d'un criminel ou d'un fou », que lorsqu'on a connu le crime ou la folie, mais avant, non.

Le fou vrai est donc un sage; il est calme, son cerveau lui conseille mal et lui procure des hallucinations sur un seul point, et comme le jugement est perdu pour lui, il suit en ce point son impulsion, mettant d'accord l'acte avec la pensée qui le hante : il n'est donc pas fou. Il a simplement perdu la notion des rapports de l'acte avec la pensée sur le point précis de son hallucination.

Sur un point particulier d'ailleurs, descendons en nous-mêmes, nous sommes tous fous, comme nous le verrons aux maladies du geste, nous avons tous une idée fixe, un *tic*, et pourtant, nous n'incohérons pas ou nous ne croyons pas déparler.

Quoi qu'il en soit, le fou n'est fou que parce qu'il obéit à une suggestion cérébrale que rien ne justifie. Il tue, parce qu'il se croit persécuté et pour échapper à sa persécution. Mais l'idée seule, chez lui, est folle et incohérente, l'acte lui-même, ce que l'on voit est, au contraire, calme et ne diffère en rien de celui que commet l'homme saint d'esprit par exemple, qui tue, ou que le criminel.

De même que d'un coup net et sec, après s'être approché d'elle en silence pour la surprendre, l'assassin frappera sa

victime, de même fera le fou tout à son aise et à sa pensée, mais sans extravagance visible, il ne bondira pas, ne sautera pas, n'écumera pas pour ou avant de frapper.

La folie est donc une chose relative, et qui ne se voit qu'au manque de justification de l'acte commis qu'à son énormité ou à son incohérence relative en l'absence de motif et de cause, puisque celle-ci ne réside que dans une hallucination particulière au fou, mais qui ne se traduit nullement par la façon particulière de commettre l'acte, car elle est celle de tout le monde et celle de l'homme le plus calme et le plus sensé.

On le voit, pour traduire la folie au théâtre, dans Hamlet, par exemple, les sauts, les bonds, les traînages par terre, les poses extraordinaires, les cris, sont du domaine de la clownerie, mais non de la réalité ni de l'art.

Mais voilà pour traduire et mimer le fou véritable, il faut le connaître, l'avoir étudié, être un véritable homme de théâtre pour rester sobre et vrai, et l'on aime mieux dans l'échauffement de la scène et imbibé que l'on se croit de la situation jouer l'acrobate que le public prend pour le fou traduit, rendu avec le sublime de l'art.

La même exagération se retrouve dans la chute au théâtre.

Je ne sais quel mauvais génie peut persuader aux comédiens, mais surtout aux actrices de nos jours, qu'il y a tant d'art à se laisser tomber, je dirai presque à se précipiter par terre, avec une force telle qu'on serait presque tenté de croire qu'elles ont l'intention de se fendre le crâne. Lorsqu'on applaudit un jeu aussi dégoûtant, c'est apparemment pour féliciter la pauvre personne de ne s'être rien cassé en

tombant. Ce sont-là des tours de force de cirque ou de la foire, mais non des gestes de la nature.

Est-ce à dire cependant qu'il faille absolument reproduire, photographier la nature au théâtre? Évidemment non.

Le geste au théâtre offre encore cette singulière fortune, que, tout en restant vrai et pour rester vrai, il ne lui faut pas copier servilement la nature. La nature est rarement si parfaite, que cela suffise; d'autres fois, elle est tellement laide, qu'il convient, qu'il est nécessaire de la corriger. Mais pour cela, il ne faut néanmoins pas l'adultérer entièrement.

Tout se trouvera réuni chez l'acteur toutes les fois qu'il réunira dans la parole comme dans le geste, cette convenance rigoureuse et cette frappante précision qui sont le résultat d'une étude intelligente, longue et sérieuse.

Mais ici, encore, il y a pour l'acteur un écueil à éviter. Tant qu'il veut être nature, il est gauche; tant qu'il pense à la règle, il est gauche aussi. Ce n'est qu'à force d'habitude et de travail acharné qu'il arrivera à être vrai dans son geste, c'est-à-dire à représenter réellement la nature, tout en ne la reproduisant pas absolument, comme le peintre dont l'artifice doit être de montrer sur sa toile, ce qui n'y est pourtant pas en réalité.

Telles sont les principales règles de geste et de mimique, dont l'acteur ne devra pas s'écarter à la scène, sans pour cela tomber entièrement dans l'art du mime forcément plus précis, plus net, puisqu'il dit et parle, et doit faire comprendre par le geste, ce que le geste ne fait chez l'autre qu'accompagner et compléter.

Le geste et l'imitation au théâtre doivent être à la réalité

de la nature ce que la charge est à leur égard. Même dans la charge, en effet, il faut encore qu'elle déraisonne avec raison et qu'elle conserve une règle dans son désordre, qu'elle soit fantaisie, fantaisie de la nature, mais pas plus. Un comédien peut aller un peu plus loin que la nature, mais il ne doit pas aller jusqu'à la monstruosité. Non seulement l'acteur comique doit s'en tenir, comme le peintre, à grossir seulement les choses naturelles, mais encore en se renfermant dans ces bornes, il est obligé, lorsqu'il hasarde quelque charge, d'observer certaines préparations.

La charge ne réussit qu'autant que le comédien a conduit le spectateur à un état d'esprit spécial, dans lequel ce dernier ne puisse le juger avec la même sévérité qu'étant de sang-froid. De même que la licence de la conversation, la licence dans le geste doit connaître son public, savoir à qui elle s'adresse.

Il est, enfin, des rôles dans lesquels un peu de charge est absolument nécessaire, c'est dans l'imitation, mais elle doit être juste, ce que l'imitation est à la nature elle-même, c'est-à-dire ni plus ni moins, et en cela encore, elle se rapproche de cette règle générale qui est capitale au théâtre. Travailler à trouver le point juste où la nature est vraie et se ressemble à elle-même, comme la figure humaine dont le profil ressemble à l'homme et la face ne lui ressemble pas.

Beaucoup de gens sont eux de face, qui ne sont pas eux de profil ou réciproquement; ils sont, en tous cas, la nature que le peintre ou l'acteur doivent reproduire en recherchant, entre ses deux images, la moyenne de la vérité et de la réalité.



LE GESTE CLASSIQUE AU CAFÉ-CONCERT

IV

LE GESTE MALADE

LES ALTÉRATIONS OU LES MALADIES DU GESTE

LES TICS — TREMBLEMENTS — CONVULSIONS
DÉFORMATIONS — PARALYSIES

Maintenant que nous avons fait l'anatomie et la physiologie du geste, que nous avons passé en revue sa séméiologie, il nous faut montrer quelles sont ses maladies et ses altérations, et, à ce double point de vue, nous allons successivement décrire les *tics*, les *tremblements*, les *convulsions*, les *déformations*, enfin les *paralysies*.

Que le lecteur se rassure, nous serons aussi peu savants que possible, et ne dirons que des choses qui peuvent se lire et se comprendre facilement.

Voyons d'abord les tics, et laissons tout de suite de côté la maladie comme sous le nom de *tic de la face*, *tic convulsif* (tortura oris), tics en général douloureux, se répétant par accès ou crises. Ce sont là des questions purement médicales, au sujet desquelles il nous faudrait entrer dans l'étude des névralgies et peut-être de la folie héréditaire, dont ils sont souvent les signes, et dont ils annoncent le début et arrivons tout de suite aux tics que Letulle a appelés *tics coordonnés*,

qui sont du domaine de la vie du geste ordinaire et que tout le monde reconnaîtra.

Ces tics-là, tout le monde, en effet, les a plus ou moins, ils sont la caractéristique de chacun de nous. Il n'est personne de nous, en effet, qui n'ait dans le commerce de la vie ordinaire, un geste habituel, un mouvement de prédilection, une mimique spéciale.

Tant que le tic sert seulement à accompagner une pensée, à compléter une idée, à accroître la force d'un argument, le geste est voulu, il a sa raison d'être, il masque quelquefois la timidité, mais dès qu'il devient irrésistible, c'est-à-dire qu'on ne peut s'empêcher de le faire, il devient tic.

Passons les tics en revue, en commençant par ceux de la figure et de la tête, et nous allons assister à tout un défilé de gens que nous connaissons.

Voici d'abord, le *cligneur*, qui semble avoir toujours l'œil rempli de sable qu'il s'occupe à chasser en clignant, puis le *fronceur* qui fait le lapin avec son nez, le *secoueur de tête* qui dit constamment oui ou non d'un air moqueur ou goguenard, puis vient le *renifleur* ou le *souffleur*, qui procèdent de la baleine, du marsouin ou du phoque.

La bouche à son tour, va nous fournir ses variétés. D'abord, le *mâchonneur*, qui toujours mâche à vide sans rime ni raison ; le *téteur de langue*, qui pousse sa langue de côté entre ses grosses molaires et la suce doucement, la mâchonne comme s'il tétait, le *nettoyeur de vestibule*, qui la passe constamment entre ses joues, ses dents et ses lèvres, surtout comme s'il nettoyait ces parties. Puis, le *siffleur*, le *postillonneur*, le *pschutteur*, enfin le *tic de la dent gâtée* qui

consiste à y faire passer par intervalles de l'air en aspirant avec un petit bruit sec pour la nettoyer. Puis viennent les *claqueurs de langue*, les *grinceurs de dents*, les *crachotteurs*.

D'autres encore se passent incessamment la langue sur les lèvres, entre elles, comme pour les humecter constamment, doucement, ou à petits coups rapides, sans compter le *mordilleur de lèvres*.

Si, au *secoueur de tête*, vous prêtez les différentes attitudes qu'il peut prendre, si vous y ajoutez l'homme à l'*oreille*, à la *peau du front*, à la *mèche de cheveux mobiles*, vous aurez l'ensemble à peu près des tics céphaliques qui peuvent se trouver seuls ou associés chez le même individu.

Citons, pour mémoire, les *graillonneurs* en hem! hem! ou en hum! hum! enfin ceux qui, en parlant, répètent leurs mots, ou, sans le vouloir, invinciblement, prononcent des ordures; et passons rapidement en revue les *tics d'attitude*.

Certains individus *dansent* en marchant ou quand ils sont au repos, d'autres *sautent*, d'autres enfin se *balancent*, c'est le tic de l'ours, il y en a enfin qui *tremblent* sans s'arrêter.

Les jambes possèdent peu de tics coordonnés, et, à proprement parler, il n'y a guère que celui qui consiste, étant assis, à remuer constamment, comme en une vibration perpétuelle les jambes sur la pointe des pieds, les talons en l'air, ou encore celui qui consiste, les genoux étant à côté, à les choquer l'une contre l'autre ou croisées, à lancer indéfiniment, et par petites secousses, la pointe du pied en avant; les autres mouvements incohérents des jambes ne sont pas des tics, mais bien du domaine des différentes maladies de la moelle épinière.

Les tics des bras, les tics vrais par conséquence du geste, sont, par contre, infinis.

Signalons d'abord l'élévation d'une ou simultanément des deux épaules, le geste de hausser les épaules, comme pour se moquer de quelqu'un, ce tic s'accompagne souvent d'un autre qui consiste en une contorsion du bras comme si quelque chose gênait dans la manche ou dans un lancé du bras accompagné du coup de la manchette. Quelques-uns serrent constamment leurs bras au corps comme s'ils avaient froid.

Puis vient la série des gestes que l'homme affligé de tics exécute sur lui-même ou à l'occasion de lui-même. Dans cet ordre d'idées, présentons les *gratteurs* : légion sont ceux qui se grattent la tête, le nez, l'oreille et particulièrement le lobule, le front, l'œil, le coin externe surtout, y compris celui qui pince sa manche sur l'avant-bras et frotte comme s'il se grattait d'un petit mouvement lent et continu, après les *gratteurs*, nous avons les *coiffeurs* ou les *friseurs* : cheveux, barbiche, moustache, sourcils, tout en un mot, ce qui est poil sur la tête ou la face est tourné, tiraillé, frisé, épilé, lustré, en un geste de réflexion lentement ou rapidement exécuté ; dans cette catégorie, il faut classer le *mangeur de moustaches*, celui qui, après les avoir soigneusement épilées et consciencieusement tiraillées, en introduit les extrémités entre ses dents et les mordille jusqu'à les couper.

Le *rongeur d'ongles*, ou de petites peaux des doigts est aussi légion en y comprenant ceux qui passent leur vie à se nettoyer le nez, qu'il faut mettre à côté de ceux qui tètent

leur pouce ou se nettoient la bouche avec les doigts.

Une masse de gens sont gesticulateurs dans le vide, c'est-à-dire exécutent de petits gestes sans rime ni raison. De ce nombre sont ceux qui se passent rapidement la main devant le front, la joue ou le nez, comme s'ils voulaient chasser une mouche, ceux qui mettent la main à une certaine distance de leur bouche, comme pour ne pas cracher sur les passants, ceux enfin qui se frottent constamment les mains comme s'ils étaient enchantés.

Les *digitaux* aussi sont nombreux, c'est-à-dire ceux qui remuent les doigts de différentes façons. Les uns serrent le poing, les autres roulent de la mie de pain en masse ou une seule boulette, d'autre enfin se grattent la pulpe des doigts avec l'ongle ; ces différents tics se font à une ou à deux mains.

Les *nettoyeurs d'ongles* sont par contre en minorité parmi les gens affligés de tics.

Un mot des *calligraphes*. Il est des gens qui ne peuvent écrire sans faire des gestes incohérents, absolument comme s'ils s'appliquaient ou calligraphiaient : ce sont des ronds, des festons, des astragales décrites pendant tout le temps que dure la lettre qu'ils écrivent. On s'approche, on regarde, il n'y a rien qu'une petite écriture quelquefois très serrée et correcte.

Et maintenant, il nous faut pour terminer faire une mention toute spéciale de ceux dont le tic prend pour victime leur interlocuteur. Vous les connaissez bien, ceux qui, pendant toute la conservation qu'ils ont avec vous, vous touchent, vous pelotent, vous énervent. Citer leurs spécialités, c'est les indiquer suffisamment. Qui de nous n'en est journellement

victime? Parmi eux, signalons : les *brosseurs*, les *épousseteurs*, les *épileurs*, surtout parmi les femmes; les *enleveurs de pellicules*, les *frotteurs*, les *arracheurs de boutons*, les *tapeurs sur le bras ou l'épaule*. Tous ceux-là vivent et exercent leurs tics au détriment des habits du prochain.

Loin d'être inoffensifs et amusants ou simplement agaçants comme les premiers, les peloteurs sont nocifs, constituent un véritable fléau et mériteraient souvent une bonne gifle, mais cela ne les corrigerait ou plutôt ne les guérirait pas.

L'homme affligé de tics le sait très bien, en effet, le comprend très bien, mais il lui est impossible de s'en rendre maître. Le tic est une affection réelle du système nerveux qui côtoie la folie qu'il annonce souvent à plus ou moins longue échéance.

Il n'y a donc rien à faire à cela. Le tic est une altération, sinon tout à fait une maladie du geste. Ce sont les maladies que nous allons passer en revue maintenant.

La seconde des altérations ou des maladies du geste que nous avons à passer en revue est celle des tremblements. M. E. Demange, en a fait une très intéressante et savante étude dans le tome XVIII du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*.

Le tremblement, on le comprendra, n'est pas une maladie par lui-même, c'est un symptôme, en général de maladie des centres nerveux; il est caractérisé par une série alternative de contractions et de relâchements musculaires portant sur un muscle, sur un organe, ou sur un groupe de muscles ou sur plusieurs organes. Il peut être général ou partiel, passager ou continu, spontané ou provoqué.

L'amplitude du tremblement est extrêmement variable : tantôt ce sont de petites secousses musculaires se succédant avec une rapidité plus ou moins grande, tantôt ce sont de grandes oscillations affectant un rythme plus ou moins régulier, parfois les secousses sont égales comme étendue et comme durée, d'autres fois elles sont progressivement croissantes, surtout comme amplitude· En général, les émotions, l'impression du froid, augmentent le tremblement, le font même apparaître; à jeun, il est souvent plus marqué. Enfin, tandis que dans certains cas il apparaît seulement ou augmente pendant un geste voulu, dans d'autres, un effort puissant de la volonté, l'exécution d'un geste volontaire le font cesser momentanément.

Quelques mots maintenant sur ces différentes formes de tremblements, leurs causes et les modifications qu'elles font subir au geste.

Prenons d'abord le *tremblement nerveux émotif*, celui qui survient sous l'influence d'une vive impression morale, telle que la peur, la colère, la terreur, la joie, l'émotion.

Qui de nous, ne le connaît, avec son action subitement paralysante. Pendant que la gorge se sèche et qu'une sueur froide coule aux tempes et inonde le corps, qui devient chair de poule, les extrémités se refroidissent, en même temps que se manifeste subitement une envie violente d'uriner ou même... autre chose. Alors les membres pèsent tout à coup un poids énorme et tout geste est absolument rendu impossible pendant que par opposition un petit tremblement imperceptible, sorte de frisson à fleur de peau, agite tout le corps, qui s'accompagne dans quelques cas de claque-

ments de dents, c'est l'examinité de l'élève devant son examinateur, la peur, le *trac* du comédien devant le public. Dans tous les cas, c'est la suppression de la voix et du geste.

Tous ces phénomènes dépendent d'ailleurs, dans leur durée et leurs manifestations, de l'impressionnabilité plus particulière de chaque individu, et nullement de la cause déterminante qui peut parfois être des plus futiles.

Une autre forme bien connue aussi est le *tremblement sénile*. Celui-là n'exclut pas le geste, mais il l'altère et l'amoindrit. Le tremblement sénile n'est pas, ainsi que son nom semble l'indiquer, l'apanage exclusif du vieillard, même très avancé en âge, car on le rencontre assez fréquemment chez des sujets d'âge mûr, et même chez des adolescents.

Il débute lentement, en général, et insidieusement, et est souvent si faible que les gens qui en sont atteints ne le remarquent même pas. Il commence le plus souvent par les muscles de la nuque et du cou; la tête branle, quelquefois, le début a lieu par les membres supérieurs, rarement il prend les jambes, et peut quelquefois rester localisé à la tête.

Le tremblement de la tête est surtout caractéristique; les secousses des muscles de la nuque et du cou lui impriment, quand elle ne repose pas sur un point d'appui étranger au corps, des oscillations rythmiques, uniformes. Le branlement de la tête a lieu tantôt dans le sens horizontal (tremblement négatif), de gauche à droite et alternativement; tantôt de haut en bas, d'arrière en avant (tremblement vertical ou affirmatif); parfois la combinaison de ces deux mouvements imprime à la tête des oscillations obliques.

La mâchoire inférieure, les paupières, les lèvres, la langue peuvent être saisis du même tremblement, la parole est alors tremblée, hésitante, hachée, et tout cet ensemble de tête de vieillard qui grimace et branlotte est de l'aspect le plus laid et le plus pénible en même temps.

Il en est de même du geste chez le vieillard : tant que chez lui le corps est au repos, couché ou appuyé, le tremblement ne se produit pas, mais, dès qu'il veut faire un geste, aussitôt les oscillations commencent et grâce à la force musculaire qui, chez lui, avec l'âge aussi, a en partie disparu, le geste s'arrête ou ne se termine qu'au prix quelquefois des plus grandes difficultés.

L'écriture, cet autre geste de la parole est particulièrement altérée chez le vieillard trembleur. Elle est tremblée, les lettres sont bien formées ou à peu près quand le tremblement n'est pas trop fort, mais les traits et les jambages sont ondulés et comme dentelés irrégulièrement.

Les deux formes d'altération du geste, de tremblement que nous venons de décrire succinctement sont d'origine purement fonctionnelle et n'ont pas en général pour cause des lésions du cerveau ou de la moelle épinière, comme c'est le cas des variétés que nous allons passer en revue.

Prenons les deux principales : la *paralysie agitante*, ou maladie de Parkinson, et le tremblement de la *sclérose en plaques*, qui sont intimement liées à des maladies des centres nerveux. Les notions d'anatomie que nous avons acquises au début nous permettent d'en comprendre la cause.

Nous savons que la substance grise ou active du cerveau

se prolonge tout le long de la moelle épinière par des îlots de même substance appelées les cornes antérieures et qu'elles sont mises en rapport les unes avec les autres par des tractus blancs parfaitement différents les uns des autres, qui forment autant de départements moteurs ou des indications de transmission. On comprendra que les lésions ou les altérations en général des dégénérescences de ces diverses parties, isolées ou en bloc, occasionnées par la syphilis, l'alcool, etc., etc., donnent lieu à des symptômes dans les organes où se rendent les nerfs qui ont leur point de départ ou leur zone motrice dans la partie malade.

De ce nombre sont la *paralysie agitante* et la *sclérose en plaques*, toutes deux caractérisées par des altérations du geste, des tremblements.

Dans la paralysie agitante, le tremblement est le phénomène capital.

En voici les caractères : il est rythmique, uniforme, oscillatoire, constitué par des mouvements alternatifs de flexion et d'extension partout surtout sur les extrémités des membres, sur les doigts ; ils sont continus, en général, incessants, parfois intermittents ; on observe alors que le plus souvent, au moment où une main, par exemple, cesse de trembler, un pied ou l'autre main se mettent en mouvement, et ainsi de suite.

Le tremblement des mains et des pieds a été comparé avec beaucoup de raison aux mouvements que nécessitent certains actes de métiers : ainsi, il rappelle l'acte d'émietter le pain, de rouler une cigarette entre les doigts, de mouvoir un van, de faire aller une pédale, etc.

Ce qui le caractérise surtout, c'est que, au moment où le malade cherche à faire un geste voulu avec la main agitée, il s'arrête instantanément, même au plus fort du tremblement, et reprend immédiatement après.

En général, il est peu étendu, mais, dans certains cas, il peut acquérir un degré d'intensité vraiment effrayant; c'est alors qu'on voit ces malheureux agités de secousses continuelles; les genoux s'entre-choquent, les mains ne peuvent plus saisir ni objets, ni aliments; mais, même dans ces cas, le tremblement s'arrête instantanément au moment où l'on commande au malade de faire un geste, celui par exemple de donner la main. Le tremblement des membres inférieurs entraîne la démarche incertaine, sautillante du malade qui s'avance penché en avant, courant après son centre de gravité.

Dans la *sclérose en plaques*, le tremblement est moins habituel, quand il existe; il ne se manifeste que lorsque le malade exécute un mouvement intentionnel d'une certaine étendue. Quand le patient est étendu sur un fauteuil, par exemple, les membres bien appuyés, il ne tremble pas, mais, dès qu'il lève la jambe, tout le membre se met aussitôt à trembler.

Le tremblement des mains est caractérisé par des oscillations rythmées, rapides, uniformes comme direction, augmentant d'intensité pendant l'exécution du mouvement voulu et au fur et à mesure de son exécution. Si le malade porte un verre à sa bouche, au moment où celui-ci va toucher les lèvres, les oscillations deviennent de plus en plus violentes et rapides, et le liquide est projeté de tous côtés.

Les détails qui précèdent, espérons-le tout au moins, ne seront pas perdus pour les romanciers et les auteurs du théâtre de l'avenir. Par ce temps de réalisme et où les écrivains se targuent avant tout de précision scientifique, il était bon de leur fournir les documents de remarquables descriptions pathologiques et de scènes intéressantes à faire. Voit-on, en effet, l'artiste en scène imbu de cette lecture simulant dans la perfection un tremblement en situation, et le confident ou le père noble s'adressant d'un air entendu avec un clignement d'œil au public ou à l'héroïne pour lui dire : « Vous savez, c'est de la paralysie agitante de Parkinson, ou de la sclérose en plaques. »

Quel effet! et quel réalisme scientifique! Voilà du théâtre sérieusement documenté, bien fait pour confondre à jamais et clore le bec aux critiques influents qui sont décidément bien vieux jeu.

Il nous reste un mot à dire d'une forme de tremblement que l'on trouve dans un genre de folie bien commune, en particulier chez les écrivains, les gens de lettres, nous voulons parler de la *paralysie générale*, ou *méningo-encéphalite diffuse*.

Les noms de ceux des nôtres qui en ont été atteints sont sur les lèvres de tous.

La paralysie générale, c'est la mort. On sait quels en sont les symptômes : délire des grandeurs, lypémanie, délire des persécutions. C'est au cours de la période dite d'excitation, que se manifeste l'incohérence des gestes et le tremblement qui est surtout localisé au début à la langue. Celle-ci, quand on prie le malade de la tirer, est vigoureusement projetée en

une série de mouvements saccadés, désordonnés, mal réglés, dépassant le but ou n'aboutissant pas, qui la portent tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre. Ces phénomènes s'accompagnent d'un tremblement général des lèvres et des joues, d'où découlent ces troubles de la parole si caractéristiques de la *paralysie générale*.

Les mains sont le siège de tremblements analogues qui se manifestent par une trépidation tantôt légère, tantôt plus intense, qui rend les gestes incertains, irréguliers, troublés, pendant que les gestes qui prédominent, sont ceux de la défense contre les ennemis imaginaires que le paralytique général voit au cours de ses hallucinations.

L'écriture devient tremblée et offre des modifications caractéristiques.

Avant d'en finir avec les altérations et les maladies du geste dues au tremblement, signalons pour mémoire, ceux qui surviennent dans les empoisonnements, les *tremblements toxiques*, qui tous altèrent le geste et le modifient quelquefois profondément et définitivement. Citons : le *tremblement mercuriel* des étameurs, caractérisé par un frémissement léger au début des membres supérieurs principalement, qui peu à peu augmente, jusqu'à rendre le geste et la préhension des aliments impossible; le *tremblement saturnin*, des empoisonnés par le plomb, caractérisé par la paralysie complète des extenseurs de la main laquelle tombe, pend, inerte au bout du bras; le *tremblement arsenical; celui des fumeurs* localisé aux mains et qui se manifeste surtout à jeun; ceux occasionnés par la *morphine*, l'*abus du thé* et *du café*, enfin

le *tremblement alcoolique*, celui-là mérite qu'on s'y arrête un instant.

La quantité d'*alcooliques*, nous ne disons pas d'*ivrognes*, est véritablement fantastique à notre époque de *bocks et d'apéritifs*.

Voulez-vous faire avec moi la journée actuelle d'un parfait honnête homme, du modèle des bureaucrates ou de l'avant-dernier des bourgeois? Énumérons : le matin à onze heures, un ou deux *petits* vermouths; ensemble 250 grammes, à midi un litre de vin, 1.000 grammes; puis du cognac dans son café, un, deux ou trois bocks dans l'après-midi, 250 grammes à cinq heures revermouth, rebitter ou reabsinthe, 300 grammes; puis, le soir, alcool à volonté, sans compter les cuites familiales, les plumets bourgeois, les cocardes conjugales à l'occasion des anniversaires, des fêtes, des souvenirs!

On peut sans être taxé d'exagération fixer à trois litres la quantité d'alcools que Joseph Prudhomme avale de notre temps par jour. Et l'on connaît la qualité et la composition de ces alcools! Trois litres de lait suffiraient à le nourrir, trois litres d'alcool l'abrutissent. Résultats, le tremblement qui suit l'alcoolisme chronique et la dégénération. Ainsi, il engraisse d'alcool et bouffit; jamais ivrogne, alcoolique toujours.

Regardez aussi le bourgeois de notre époque, ce petit pot à tabac rubicond, faites-lui donc étendre ses deux mains à côté l'une de l'autre les doigts écartés et chez 99 p. 100, vous trouverez ce tremblement particulier, ce va-et-vient

des extrémités digitales qui est la caractéristique de l'alcoolisme invétéré.

Dites-lui cela et vous verrez cet air furibond! Moi un ivrogne, vous répondront quelques-uns; si on peut dire, moi, je ne bois jamais d'alcools, je ne bois que de la bière où je ne bois que du vin. Et c'est vrai, pour le public, la bière et le vin, ce n'est pas de l'alcool.

Il y a des préjugés indéracinables en ce bas monde; vous n'enlèverez de l'idée de personne que le persil est mortel pour les perroquets, que le Prussien est lourd et épais, uniquement parce qu'il boit de la bière, que le vin est absolument nécessaire pour soutenir les forces et qu'il n'est pas de l'alcool.

Sur ces trois points, trois articles de foi : le public est indécrottable.

Résultats : les tremblements, et l'abrutissement de l'espèce.

Il y a un critérium à cet égard qui ne trompe pas. On sait la quantité considérable de gens qui meurent de fluxion de poitrine. L'explication en est simple, c'est la maladie des alcoolisés.

Vous savez bien ce voisin gros et fleuri, l'air réjoui dans sa bêtise lardacée qui, avant-hier encore, encombrait le trottoir de sa personnalité. Aujourd'hui, disparu, mort. Comment, monsieur un tel? eh, oui, monsieur un tel, et de quoi donc? le médecin a dit que c'était une fluxion de poitrine.

Et, c'est vrai, la fluxion de poitrine est la revanche de l'alcool, c'est la porte de sortie rapide en quelque sorte

foudroyante de l'alcoolique familial, discret et bourgeois de l'honnête homme, du monsieur qui ne s'est jamais soûlé.

Méfiez-vous, en résumé, honnêtes gens, *qui ne buvez pas d'alcools*, lorsque le tremblement des membres supérieurs commencera à vous prendre, et ouvrez l'œil lorsque votre geste s'embrouillera.

LA PARODIE ET LA GRIMACE DU GESTE

LES MARIONNETTES

Parodie, grimace, simple imitation, charge ou modèle de geste? telles sont les questions que l'on se pose volontiers en assistant à un spectacle de marionnettes, j'entends des marionnettes anciennes, telles que ce bon Guignol, cet excellent M. Polichinelle, avec leurs bons vieux gestes, simples, natures et si rigolos.

Aujourd'hui, par cette fin de siècle, on a modifié tout cela; à la nature, on a substitué l'art; les puppazzi, les fantoches ont remplacé les vieilles marionnettes, l'esprit le plus fin s'y est mêlé, le boniment a remplacé le geste et la mécanique; la spontanéité, le rire qu'elles font naître est hystérique, maladif, guindé, ce n'est plus le bon gros rire de nos pères; avec la gaîté, l'illusion a disparu; à la nature, on a substitué l'orthopédie.

Cela s'appelle du réalisme. Du réalisme, allons donc!

Qui nous rendra guignol ou polichinelle? Polichinelle surtout, l'homme qui gesticule et qui rit.

Drôle de destinée que celle de Polichinelle, et bien humaine en vérité! Qui est-il? D'où sort-il? Nul ne le sait. Que pense-t-il? Rien, il gesticule et rit.

D'une main un peu forte, grossie par le travail, aux doigts



Je jure!...

spatulés, l'ouvrier a saisi sur son établi le masque de carton qui lui sert de figure, le corps bossué du grotesque est entre ses genoux; il colle l'un sur l'autre. Quelquefois même, le corps n'existe pas : un spiral en fil de fer au bout duquel sont les jambes et les bras, polichinelle n'a rien dans le ventre;

quelques lambeaux d'étoffes rouge et bleue, un peu de clinquant aux coutures et des grelots, voilà Polichinelle, c'est-à-dire l'homme fabriqué, créé.

C'est le plus simple des jouets, le plus vide, le plus creux ;



Dépêchons-nous d'en rire, de peur...

en apparence cependant le plus compliqué et le plus brillant. Mais tout est dans l'apparence, car au fond, il n'y a rien.

Grave et sérieux avec les soucis de la vie, en rides dures gravées aux tempes, son père qui l'a créé, l'ouvrier travaille et peine : lui, il gesticule et rit.

Là est sa force et sa raison d'être d'hurluberlu : il gesticule et rit! Un spiral de fer et quelques oripeaux, ce n'est rien; soufflez dessus, c'est moins encore; touchez-le, tout disparaît, il ne reste que l'apparence, le fantôme, le masque de l'homme avec son geste toujours le même, et son rire idiot buriné.

Il gesticule et rit! Cela est bien humain en vérité.

Et sa vie de Polichinelle? Comme elle est bien humaine aussi!

A peine sorti des mains de son créateur, il va, jambes et bras ballants, grimaçant et se contorsionnant; grelots creux raisonnent sur la tête vide, facies, ankylosé, se démanche sur un corps biscornu. Il va, aux hasards de la vie, entremêlée de haut et de bas, il passe par toutes les épreuves. Scènes gaies ou scènes de désespoir et de deuil, il assiste à tout, gesticule et rit, il reçoit des coups et tombe, il frappe rebondit, gesticule et rit, toujours il rit.

Polichinelle est le seul jouet dont on ne puisse plus rien faire quand il est abîmé. Bras et jambes sont partis, oripeaux sont en lambeaux, tant que le masque reste, il est bon : il rit. Mais un dernier coup l'achève, la figure crevée s'écrase sous un talon, dès lors, il est fini, il ne gesticule plus, il ne rit plus, il n'est plus bon à rien.

Au feu, Polichinelle, au feu! Brrrr, ffttt!... une légère flamme rougeâtre et les oripeaux sont consumés, encore un fil de fer qui rougit à son tour et se tord, squelette du jouet qui disparaît après avoir simulé un dernier geste; puis encore un éclat du métal qui fond dans un pétillement sec et macabre, dernier reflet du rire qui s'éteint..... Plus rien! En

un geste et un rictus d'agonie funèbres, tout a disparu à jamais.

Cela est bien humain en vérité.

Polichinelle a un cousin que nous présentons à nos lec-



Tout ça, c'est du carton.

teurs, le grand Diable des boîtes à surprises. Fabriqué comme lui d'un spiral de fer, au contraire de son cousin qui rit, lui, il pleure et gesticule triste et effrayant. C'est un mélancolique, un halluciné, qui cherche à faire peur.

Mais lui aussi, il ne trompe personne, pas même l'enfant qu'il est destiné pourtant à surprendre et à effrayer.

Sa grosse barbe grisâtre est faite d'un vieux débris de fourrure, son bonnet est un velours fruste et usé. Bébé, malgré son air terrible, le regarde et semble lui dire : « Va, mon vieux, va, tu ne me fais pas peur. » Puis d'une lente pression de son pouce d'enfant folâtre, il enfonce le renfrogné et le fait rentrer dans son trou.

Laissons-l'y grimacer en paix. Rire ou colère, joie ou peur, grimace ou geste chez l'homme comme chez la marionnette, tout est artificiel, tout est faux. Tout ça, c'est du carton.



TABLE DES MATIÈRES

I. PRÉLIMINAIRES SUR LE GESTE

Pages.

De la signification du mot geste. — Définition du geste. — Origine et localisation cérébrale du geste . . . . 1 à 18

L'Anatomie du geste. — Le cordonnier suicidomane. — Le coup du père François. — Les bruits des gestes. — Les os et les muscles dans le geste. — Les deux cochers chez le marchand de vin. — Étude anatomique du geste . . . . 19 à 35

II. LE GESTE NATUREL

Le geste chez l'enfant. — Acquisition du mot et du geste. — La préhension, premier geste réflexe. — L'enfant et le singe. — Hue toto ! — Le baiser. — Les marionnettes. — L'exercice de la fourchette et de la cuillère en douze temps. — L'âge ingrat. — Le petit homme. — La petite femme. — Fin de la période du geste de l'enfant . . . . 37 à 56

La femme et le geste : La petite fille, la jeune fille, la femme, la mère, la vieille fille, la grand'mère . . . . 57 à 72

Les grands hommes devant le geste. — *Ceux qui n'ont pas eu de gestes.* — *Ceux qui n'ont eu qu'un geste.* — *Ceux qui les ont eu tous.* — Napoléon, Victor Hugo, de Moltke, Bismarck, Guillaume II, Gambetta, Thiers, Windhorst, de Mun, Freycinet, Cavaignac, Cochery, Barbey, Lockroy, Brisson, Rouvier, Clémenceau. — Le Sénat ou le cimetière du geste. — Les gestes de ceux du quatrième État. — La signature des sultans. . . . . 73 à 108

Le geste hiératique. — *Les religions par leurs gestes.* — Les gestes du feu, du fer et de la croix . . . . 109 à 131

Pages.

LES GESTES PROFESSIONNELS. — Le typo, le cocher, le chef d'orchestre, le chiffonnier, le mendiant, le concierge, le balayeur, l'anse du panier, l'écrivain, la petite dame, le bourreau, Jenny l'ouvrière, le boursier, le sommelier, le dentiste, le garçon de restaurant, le plus utile et le plus inutile des gestes, l'avocat, le commissaire-priseur, le palpeur de farine, le mireur d'œufs, la danseuse. — *Les gestes des buveurs :* le bordeaux, le bourgogne, le champagne, la bière, l'eau-de-vie. — *Les fumeurs et leurs gestes :* cigarette, cigare, la pipe, la petite japonaise. — *Les priseurs.* — Le dernier et le plus affreux des gestes : le pianiste. — *La poignée de main.* — *Le salut.* — La basane . . . . 133 à 182

LE GESTE QUOTIDIEN. — Les petites pantomimes de la vie. — La mimique du matin. — Comment elles passent leurs chemises. — La pantomime de l'omnibus. — La pantomime du flirt. — La dernière pantomime . . . . 183 à 210

III. LE GESTE APPRIS

HISTOIRE DU GESTE AU THÉÂTRE ANCIEN : *La saltation, la pantomime.* — — LA SALTATION : Saltation chez les premiers peuples. — *Chez les Grecs :* Orchésis, ses acteurs, son répertoire, sa mimique. — *Chez les Romains,* elle se transforme, devient *atellane,* puis prend le nom de *pantomime.* —Une première représentation de pantomime à Rome sous Auguste.—*La pantomime romaine :* son répertoire, ses acteurs, ses costumes, son théâtre, ses gestes. 211 à 286

Deuxième période de la pantomime : les Italiens. — *Troisième période :* en France. — Capitulaires de Charlemagne. — La pantomime et le drame sacré. — Noverre, Voltaire et Napoléon Ier. — La pantomime à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, à la Porte-Saint-Martin. — Gaspard, Deburau, Louis Rouffe. — L'histoire de Pierrot. — Ce que doit être la pantomime. — Le grime du pierrot . . . . 287 à 347

IV. LE GESTE CULTIVÉ

L'ART MIMIQUE. — La mimique se résumant en sept gestes. — Le cube expressif manuel : rôle de l'index, de la paume de la main. — La mimique est naturelle, grammaticale, orthographique. — Attitude, position, pose, lancé du mot. — Ce que doit être un mime. — Exercices mimés. — *Du geste dans ses rapports avec la parole, la statuaire, la danse, le théâtre :* Comment on tombe et comment on meurt. — *Le geste au théâtre moderne.* . 349 à 460

V. LE GESTE MALADE

Les tics et les tremblements. . . . . 463 à 482

LA PARODIE ET LA GRIMACE DU GESTE. — Les marionnettes. — Polichinelle ou l'homme qui gesticule et qui rit. . . . . 483 à 490

PARIS. — IMP. C. MARPON ET E. FLAMMARION, RUE RACINE, 26.





GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00881 9704

